Der ehemalige Hochaltar in Unserer Lieben Frauen Pfarrkirche zu Sterzing in Tirol.

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Philosophischen Doktorwürde
vorgelegt der Hohen Philosophischen Fakultät der Albert-Ludwigs-Universität zu Freiburg im Breisgau

ACAD.
LUGD.BAT.
BIBL.

von

Helmuth Theodor Boßert
aus Landau (Rheinpfalz).

Innsbruck.
Druck der WAGNER'schen k. k. Universitäts-Buchdruckerei.
1914.

Tag der mündlichen Prüfung: 19. Juli 1913.
Referent: Prof. Dr. Vöge.

Nachstehende Dissertation ist ein Kapitel aus einer größeren, noch ungedruckten Arbeit des Verfassers über das Leben und die Werke Hans Multschers von Ulm.

A. Die Urkunden über den Sterzinger Hochaltar.

In seiner Topographisch-historisch-statistischen Beschreibung der Diöcese Brixen (1. Bd. 1855, S. 664) berichtet uns G. Tinkhauser „Der alte Hochaltar in der Pfarrkirche zu Sterzing, welcher auf sechs Flügeln herrliche Gemälde trug, ist verschwunden. Diesen Altar soll ein Kaufmann, Namens Leonhard Scharrer, aus seiner Vaterstadt Ulm, die er um des Glaubens wegen verließ, nach Sterzing gebracht haben. Die Gemälde werden jetzt im bürgerlichen Rathause zu Sterzing aufbewahrt und verdienen eine sorgfältige Konservierung. Scharrers Grabstein ist noch in der Pfarrkirche nahe beim westlichen Tor vorhanden, aber die Inschrift nicht mehr leserlich".

Tinkhauser hält es also mit seinem Gewährsmanne, denn auf einen solchen scheint die Erzählung zurückzugehen, für möglich, daß jener Leonhard Scharrer sich zur Zeit der Reformation, um seinem alten Glauben treu bleiben zu können, gezwungen sah, seine Vaterstadt Ulm zu verlassen, dabei aber den wohl von ihm oder einem seiner Vorfahren gestifteten Altar nach Sterzing, seiner neuen Heimat, mitnehmen durfte. Tatsächlich wissen wir[1]), daß zur Zeit der Reformation in Ulm (1531) den einzelnen Familien durch Ratsbeschluß gestattet wurde, ihre Altäre oder sonstigen Weihegaben aus den Kirchen selbst zu entfernen, soweit sie sie nicht der wilden „Säube-

[1]) Vgl. Rudolf Pfleiderer, Das Münster zu Ulm (1905) Sp. 53.

rungs"- und Zerstörungslust fanatischer Massen überlassen wollten.

Die Tinkhausersche Aufstellung wäre an sich also wohl möglich. Wenden wir uns dem noch an seiner alten Stelle befindlichen, allerdings stark verwitterten Grabsteine Scharrers zu[1]) — er hatte früher als Bodenbelag gedient — so werden wir durch die in gotischer Minuskel abgefaßte Inschrift nicht weiter gefördert, zumal gerade der wichtigste Teil, die Jahreszahl, unlesbar geworden ist.

Erst die genaue Untersuchung der noch über den Altarbau teilweise vorhandenen Quellen setzt uns in Stand, mit der Tinkhauserschen Behauptung aufzuräumen. Und ist es dann auch nur das Wörtchen „Ulm", was schließlich von der ganzen von Tinkhauser einem Sterzinger nacherzählten Sage bestehen bleibt, so muß man sich trotzdem wundern, daß noch soviel im Volksgedächtnis haften geblieben war, zumal der 1457/58 erstellte Altar schon 1650 völlig umgebaut wurde und damit größtenteils der Zerstörung anheimfiel. Nur ein so zäher, konservativer Volksstamm wie der der Tiroler mag sich über genau vier Jahrhunderte hinweg (bis 1855) einer solchen Kleinigkeit — es handelt sich hier nicht um Remiscenzen an gewaltige, tief ins Leben des einzelnen eingreifende Vorgänge — erinnern.

Anfänglich wußte man wohl, daß jener Altar von einem Ulmer Meister geliefert worden war. Später geriet diese logische Beziehung zwischen Ulm und dem Sterzinger Altar in Vergessenheit. Nur das fremde, das weitentfernte Ulm war in der Erinnerung haften geblieben. Man suchte nach einer Er-

---

[1]) Der oblonge Grabstein zeigt in der Mitte einen Schild, auf dem eine Hausmarke angebracht ist. Von der ringsumlaufenden Inschrift ist noch folgendes vorhanden: „[Anno . . . . . .] vff [sanct . . . . . .] rge tag starb de' erber [Herr, Herr] linhart scharer von vlm, dem got genedig sey". Der Grabstein dürfte wohl kaum aus dem zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts stammen. — Aus anderen Quellen ist meines Wissens über Scharrer nichts bekannt.

klärung und fand sie in dem Scharrerschen Grabsteine, der das bewußte Wort „von Ulm“ trug. Romantischer, glaubenseifriger Sinn ließ dann leichtlich die Gedankenbrücke vom Scharrerschen Grabsteine zum Sterzinger Hochaltar in dem aus Ulm vertriebenen Katholiken, der seinen Altar — seine Penaten sozusagen — nach Sterzing überführte, finden.

Nicht ein einzelner Mann war es, der jenes große Altarwerk in den eben fertiggestellten Chor[1]) U. L. Frauen Pfarrkirche zu Sterzing stiftete. Alle Mitglieder der Gemeinde trugen in rührender Weise, jeder an seinem Teile, zu den Kosten ihres Hauptaltares bei. Es gibt wohl sehr wenig altdeutsche Altäre, über deren Vorgeschichte wir so genau unterrichtet sind, wie gerade über den Sterzinger Altar. Und da lohnt es sich wohl, etwas ausführlicher auf die Urkunden zu sprechen zu kommen, da dieser Fall sozusagen zum Typus für viele andere, bei denen die Quellen spärlicher fließen, werden kann.

Am 9. Januar 1456 (vgl. Urkundensammlung Nr. 1) hören wir zum ersten Male von unserem Altare. Der Zöllner Ulrich Puechrainer leistet an U. L. Frauen zu Sterzing 5 Mark Berner (= 50 Pf. Berner oder $12^1/_2$ Rheinische Gulden) Abzahlung an seiner alten Schuld, „als man wegen der für U. L. Frauen bestimmten Altartafel nach Innsbruck ritt“. Es ist aus diesem Eintrage ohne weiteres nicht ersichtlich, ob diese 5 Mark Berner, eine nicht unbedeutende Summe, irgend wie in Zusammenhang mit dieser Reise gebracht werden dürfen oder ob die Bemerkung „als man gen Innsbruck geritten“ nichts weiter als eine nähere Erläuterung des Zahlungsdatums „an Freitag nach Erhardi 1456“ darstellt, hinter dem sie steht. Sicher ist soviel, daß diese 5 Mark Berner nicht etwa die Reisekosten decken sollten, denn am 24. Februar 1456 (vgl. Urkunde Nr. 3), zur Abrechnungszeit für das Rechnungsjahr 1455, das erst in der Fastenzeit des darauffolgenden Jahres endet, verrechnet Thoman Luenczner ausdrücklich diese Fahrt „der Tafel wegen

[1]) Conrad Fischnaler weist in dieser Zeitschrift (1884, S. 127) nach, daß der Chorbau in die Zeit von 1417 bis 1450 fallen muß.

zu Innsbruck“[1]). Aus der Urkunde Nr. 2 endlich erfahren wir auch, was dieser Thoman Luenczner bei der Fahrt nach Innsbruck für eine Rolle zu spielen hatte. Er mußte nichts weniger als den Vertrag, „die Löhnung“[2]), mit dem Künstler in doppelten Exemplaren, das eine für die Gemeinde, das andere für den Altarmeister, ausfertigen und verrechnet nun am 24. Februar 1456 seine Ausgaben, wohl Schreib- und Materialgebühren. Thoman Luenczner scheint der Schreiber von U. L. Frauen zu Sterzing in dieser Zeit gewesen zu sein; darauf führen uns wenigstens die übrigen Teile der Urkunde Nr. 2, wo er auch Gebühren „für die Briefe (Urkunden) und das Urbarbuch zu übersehen“ in Anschlag bringt.

Am 9. Januar 1456 ward also zu Innsbruck der Vertrag zwischen der Kirchengemeinde Sterzing und dem Altarmeister abgeschlossen. Wir wissen aus anderen zahlreichen Beispielen[3]), daß bei solcher Gelegenheit dem Künstler ein „Drauf- oder Handgelt“ in Form einer kleinen Abschlagszahlung geleistet

---

[1]) Wie Fr. v. Reber (Sitzungsberichte der phil.-histor. Klasse der Bayr. Akademie d. Wissenschaften 1898 2. Bd., Heft 1, S. 4 und 5) und Stadler (Hans Multscher und seine Werkstatt, 1907, S. 126) dazukommen, von „wiederholten Ritten nach Innsbruck“ und von „wiederholten Reiseentschädigungen für Ritte nach Innsbruck“ zu sprechen, verstehe ich nicht. Jedenfalls lassen die Quellen davon nichts gewahren.

[2]) Geradezu erheiternd wirkt es, wenn man beobachtet, wie die von Fischnaler vorgeschlagene und von Reber nachgeschriebene Lesart „lönngen“ (statt: „lönung“) die Interpretationskunst der einzelnen Autoren geweckt hat. Vgl. Reber a. a. O. S. 5—7. Sogar Stadler, der sich sonst nicht gerade viel mit den urkundlichen Zeugnissen abgibt, fühlt sich hier zu einigen Bemerkungen, die man a. a. O. S. 126/127 nachlesen mag, veranlaßt.

[3]) Michael Pacher erhält 1471 zum Beispiel laut dem Vertrag über die Anfertigung des St. Wolfganger Altares (mitgeteilt von Ignaz Zibermayr in den Mitteilungen des Inst. für österr. Geschichtsforsch. XXXIII [1912] S. 468 ff.) 50 ungarische Gulden als Anzahlung. — Der Bildhauer Michael Erhart von Ulm empfängt 1485 für eine von Ulrich Fugger für St. Ulrich in Augsburg bestellte Tafel 10 Gulden „darauf vnd vorein“ (vgl. Jansen, Anfänge der Fugger, Leipzig 1907, S. 181 f.).

zu werden pflegte. Dies ist ein so feststehender Brauch, daß wir, da im Raittbuch nirgends sonstwo von einer solchen Aufwendung die Rede ist, mit unserer Vermutung nicht fehl gehen dürften, jene oben erwähnten 5 Mark Berner möchten zu diesem Zwecke gedient haben.

Leider ist jener Lieferungsvertrag verloren; wenigstens ist im Sterzinger Archiv davon nichts mehr erhalten, und es besteht auch keine große Hoffnung, daß das für den Künstler bestimmte Exemplar einstens wiedergefunden werden könnte. Da der Vertrag in Innsbruck abgeschlossen wurde, wäre immerhin noch die geringe Wahrscheinlichkeit vorhanden, daß sich im dortigen Statthaltereiarchiv eine Abschrift oder ein Regest darüber vorfinden könnte[1]). Meine wie die vom Archive selbst eingeleiteten Nachforschungen waren in dieser Hinsicht erfolglos. So bedauerlich dieser Verlust ist, so werden wir doch im Verlaufe dieser Untersuchung die Möglichkeit gewinnen, die meisten wesentlichen Vereinbarungen der Vertrags rückschließend kennen zu lernen und somit denselben mit einiger Sicherheit auch zu rekonstruieren.

Wir wissen nicht, warum die Zusammenkunft zwischen den beiden Parteien in Innsbruck stattgefunden hat. Vielleicht kam der Künstler damals in Innsbrusk einem andern Auftrage nach, vielleicht wollten sich die beiden Kontrahenten auch nur auf dem Wege von Ulm nach Sterzing etwas entgegenkommen. Die Möglichkeit, daß Multscher für Innsbruck, speziell für den dortigen Hof gearbeitet hat[2]), besteht jedenfalls, zumal es be-

---

[1]) So läßt sich beispielsweise der Rat der Stadt Hall ein „Vidimus“ von dem Innsbrucker Rat für einen zwischen dem Meister Hans Stätthaymer von Landshut und der Gemeinde Hall zwecks einer Altarlieferung 1453 abgeschlossenen Vertrag geben. (Vgl. Zeitschr. d. Ferdinandeums Bd. 26 [1882] S. 48 ff.)

[2]) Im Museum Ferdinandeum zu Innsbruck wird ein zweiseitig bemalter, stark zerstörter Altarflügel (Nr. 129) mit Darstellungen der Geburt und der Anbetung als „Schule Multschers“ bezeichnet. Es ist aber eine sehr schlechte, handwerksmäßige Arbeit aus dem 16. Jahrhundert. Mit Multscher hat sie auch indirekt nicht das geringste zu tun.

kannt ist, mit welcher Vorliebe schwäbische Künstler[1]) hierhin berufen worden sind. Sie besteht um so mehr, als ein Glied der Familie Multscher, ein Goldschmied Ludwig Multscher, dreißig Jahre später (1486—1488) in Innsbruck am Hofe tatsächlich Beschäftigung fand[2]).

Gerade ein Altarwerk unseres Meisters für Innsbruck würde am ehesten erklären, wie die Sterzinger darauf kamen, ihren Hochaltar bei einem Ulmer Künstler zu bestellen, sie mußten es im nahen Innsbruck gesehen haben. Ebensogut konnten aber auch die durchreisenden Ulmer Kaufleute — sie machten in Sterzing gewöhnlich Nachtquartier, da dieses eine Tagereise von Innsbruck entfernt liegt — zur Verbreitung des Ruhmes

---

[1]) Man vgl. David Schönherr, Die Kunstbestrebungen Erzherzogs Sigmund von Tirol (Jahrbuch der Kunstsammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses Bd. I [1883], S. 182 ff.).

[2]) Auf diesen Umstand ist ein gewisses Gewicht zu legen, weil Personen mit dem Namen „Multscher" von der äußersten Seltenheit sind. Außer diesem Ludwig Multscher sind mir nur zwei Vertreter dieses Namens in Schwaben bekannt geworden.

Die nachstehenden Notizen über Ludwig Multscher fand ich in den Innsbrucker Raitbüchern des Statthaltereiarchivs.

Raitbuch 1486 fol. 333 recto unter dem Titel „Zerung".

„Ludwig mûltscher an freytag vor Trium Regum auf Zerung In gescheften meins gnedigen herrn mit Etlichem golt vnd Silbern heraus gen Insprugk vnd widervmb hinein. In pryuier auf sein quittung viij gulden".

Raitbuch 1487 fol. 301 verso unter dem Titel „Gold".

„Ludwig Möltscher Emphangen am phincztag vor des heiligen Crewcztag Exaltationis an seinem Sold Innhalt seiner quittung v gulden".

ibidem fol. 471 recto.

„Ludwig Möltscher am freitag nach vincula petrj auf Zerung in meins gnedigen herrn gescheften Innhalt seiner quittung v gulden".

Raitbuch 1488 fol. 228 unter dem Titel „Gold".

„Ludwig Moltscher Emphangen an Mittwochen nach sand Matheus tag zu gantzer bezalung seins verraiten Solds vntz auf heutigen tag Innhalt seiner quittung liij gulden".

ibidem fol. 233 verso unter dem Titel „Gold".

„Ludwig Möltscher An Mittwochn nach Sant Matheus tag emphangen Zu ganntzer bezalung seins verraittn Soldes vnd aller anuordrung Innhalt seiner quittung Liij gulden.

ihres Landsmannes beigetragen haben. Schließlich standen zu dieser Zeit kaum bedeutende, einheimische Kräfte zu Gebote. Aus den erhaltenen Werken dieser Stilepoche kennen wir keine solchen, und die Urkunden lassen gerade in Innsbruck, durch das Herbeiziehen landfremder Künstler, dasselbe gewahren. Ein „Maler von Sterzing“ wird übrigens 1460 einmal flüchtig unter den von Erzherzog Sigismund beschäftigten Leuten erwähnt (vgl. Jahrb. des allerhöchsten Kaiserhauses 1. Bd., S. 187); er war wohl unbedeutend.

In dem Vertrage zwischen der Kirchengemeinde Sterzing und Multscher wird — nach Analogie ähnlicher Fälle[1]) — eine Lieferungsfrist festgesetzt worden sein. Möglicherweise hatte Multscher beim Abschlusse des Vertrags versprochen, schon im Sommer des folgenden Jahres den Altar zur Aufstellung zu bringen. Denn es würde uns sonst wundern, warum Hans Jöchel bereits am 11. März 1457 (vgl. Urkunde Nr. 4) 17 Mark 6 Pf. Berner 2 Kreuzer (= 176 Pf. Berner 2 Kreuzer oder 44 rheinische Gulden 2 Kreuzer) für Zehrung des Meisters Hans Multscher[2]) in seiner (des Jöchels) Wohnung während der Zeit der Altaraufrichtung angewiesen erhält, wenn man in Sterzing gewußt hätte, daß der Altar erst im Sommer 1458 zur Ablieferung gelangte. Jedenfalls lernen wir aus dieser Angabe eine Bestimmung des verlorenen Vertrages kennen. Multscher hatte sich während des Aufenthalts in Sterzing freie Wohnung[3]) und Verköstigung für sich und seine Gesellen

---

[1]) Michel Erhart muß von seinen Aposteln zum Ulmer Münsteraltar die eine Hälfte „auf Jacoby nachstkunfftig“ und die andere „auf Weyhennachten auch nächstkünfftig“ abliefern. Vgl. Julius Baum, Die Ulmer Plastik (1911) S. 157, Nr. 51. — Der vorhin erwähnte Altar für S. Ulrich in Augsburg wird „vff ostern nechstkunftig“ erwartet.

[2]) Dies ist die einzige Stelle in den Sterzinger Quellen, wo der Geschlechtsname „Multscher“ ausdrücklich erwähnt wird. Sonst finden sich Formulierungen wie: „Der Tafelmacher, der Hans (nur einmal), Meister Hans, Meister Hans der Tafelmeister, der Tafelmeister“.

[3]) Bei der auch die Heizung inbegriffen gewesen zu sein scheint, wenn anders die Einträge (Urk. Nr. 6, 22 und 6, 49), wo um die Weihnachtszeit von einer Holzlieferung und im Januar 1459 von einer Kohlen-

(vgl. Urkunde Nr. 9 vom 21. Februar 1459, wo die Gesellen ausdrücklich erwähnt werden) zusichern lassen. Es ist dies keineswegs eine außergewöhnliche Forderung, sondern es scheint ganz dem Brauche bei Lieferungen nach auswärts zu entsprechen. In dem bereits erwähnten Pacherschen Vertrage für den St. Wolfganger Altar findet sich dieselbe Klausel. In Fällen, wo der Künstler vertragsgemäß selbst für die Zehrung aufkommt[1]), wird eben der Altar um so teurer gewesen sein.

Endlich mit dem Beginne des Rechnungsjahres 1458, das in der Fastenzeit (frühestens am 15. Februar) seinen Anfang nimmt, mehren sich in den Quellen die Anzeichen, daß nun bald das Werk zur Aufstellung gelangen wird. Man veranstaltet eine große Sammlung unter den Gemeindemitgliedern (vgl. Urkunde Nr. 5) und jeder gibt gerne von dem, was an stillen Winterabenden der Hausfleiß fertig gestellt hat: Röcke, Stauchel, Phaiten, Joppen, Hüte, Schuhe, Gürtel, Leinwand, Tücher, Goller, Pelze, Mäntel. Vermöglichere spenden Schmucksachen wie Mechelringe, gewöhnliche Ringe und Silbergespere. Wieder andere bekunden ihr Interesse durch Bargeldstiftungen. Der wackere Schmied und Kirchpropst Heinrich Schwingenhammer sammelt alles getreulich, die Bargeldspenden werden sofort gebucht, die andern Gaben müssen erst durch Verlosung oder freihändigen Verkauf in Geld umgesetzt werden. Jedenfalls war die Opferwilligkeit der Sterzinger nicht gering, denn der Erlös aus allem ergibt mit den Bargeldbeiträgen zusammengerechnet[2]) die Summe von 62 Mark 7 Pfund 4 Kreuzer 3 Vierer (= 156 Rheinische Gulden 3 Pfund 4 Kreuzer 3 Vierer)[3]).

---

lieferung die Rede ist, in dieser Hinsicht zu verstehen sind. Auf die Verwendung des Holzes als Brennholz deutet auch der darauf folgende Eintrag (Urk. 6, 23) hin, wo „drei Hawen“, die wohl zur Zerkleinerung des Holzes dienten, angeschafft werden. (Vgl. Rebers gegensätzliche Äußerungen a. a. O. S. 10).

[1]) In dem Stetthaimerschen Vertrage für Hall heißt es z. B.: „Vnd die Tafl soll Ich Maister Hanns oder meine Erben in die obbenannt Statt hall im Ynthal antwurten Vnd auf den obgemelten Altar S. Niclausen aufsetzen in meiner Zerung Vnd wagnus“.

[2]) Man vergleiche die Abrechnung auf S. 23.

[3]) Man vergleiche die Geldumrechnungstabelle auf S. 18 Anm. 1.

Diese Kollekte fand, wie aus den Quellen erhellt, nicht nur innerhalb weniger Tage am Jahresanfang statt, sondern zog sich über das ganze 1458. Jahr hin, als Multscher mit seinen Gesellen schon längst anwesend war. Ja, Multscher selbst erscheint an einer Stelle gewissermaßen als Mitstifter des von ihm gelieferten Altares (vgl. Urkunde 5, Eintrag 120 und 121). Einer seiner „Knechte" hatte sich aus der Masse der Kleiderspenden einen Rock um 3 Rheinische Gulden erkauft und seinen Brotgeber für diese Summe haftbar gemacht. Multscher sollte sie wohl später am Lohne in Abzug bringen. Die Sterzinger zeigten sich aber nicht kleinlich: sie erließen „dem Hansen" den Betrag schenkungsweise. Multscher wollte nun auch nicht hinter der Freigebigkeit seiner Auftraggeber zurückstehen und zahlte seinerseits zwei Rheinische Gulden an den Sammelfonds. Hochsinnig und doch so kaufmännisch gedacht: er hatte dabei einen Gulden profitiert![1]) An sich eine kleine,

[1]) Wie hat sich Reber a. a. O. S. 8 und 9 abgequält, diesen einfachen Hergang durch selbstgeschaffene Schwierigkeiten zu verdunkeln! Man höre: „Ein Knecht des Tafelmachers erwirbt von diesen Schenkungen einen Rock um 3 Rheinische Gulden. Die Kirchenverwaltung erweist sich aber hier hochsinnig und gibt den Erlös [der doch garnicht vorhanden ist, sonst müßte ein „dedit" am Rande des Eintrages stehen] aus dem Rock dem Meister Hans (dem Altarmeister) zurück, wohl zu Gunsten des Knechts, dafür schenkt nun Meister Hans (vielleicht dem Knecht nur 1 Gulden rückvergütend) der Kirche die übrigen zwei Gulden". Wenn man wirklich eine Schwierigkeit finden will, so liegt diese an ganz anderer Stelle, nämlich in dem Nachsatze „ist dem Hansen geschenkt worden". Denn es fragt sich, ob unter „dem Hans" überhaupt Hans Multscher verstanden ist und nicht eben „des Tafelmachers Knecht", der ebenfalls „Hans" geheißen haben kann. Die Fragestellung ergibt sich deshalb, weil Hans Multscher an keiner einzigen Stelle der Sterzinger Urkunden lediglich „der Hans" genannt wird. Nie ist sonst der ihm gebührende Meistertitel vergessen. (Vgl. S. 9, Anm. 2.) Wir haben also immerhin mit der kunsthistorisch nicht unwichtigen Möglichkeit zu rechnen, daß der Knecht Multschers auch Hans geheißen hat. Der oben erzählte Vorgang wäre dann insofern umzugestalten, als Multscher sich in vornehmer, uneigennütziger Weise für eine seinem Knechte erwiesene Wohltat erkenntlich zeigte.

unwesentliche Episode; sie wirft aber ein lustiges Streiflicht auf den Charakter unseres Meisters.

Wann war Multscher nach Sterzing gekommen? — Mit Bestimmtheit läßt sich nur sagen: vor 31. Juli 1458, denn dieses ist das früheste Datum, mit dem ein direkt auf Multscher bezüglicher Eintrag, der seine Anwesenheit in Sterzing voraussetzt, versehen ist (vgl. Urk. 6, 29). Wir dürfen jedoch aus der Art der Buchungen in den Kirchpropstrechnungen vermuten, daß er schon vorher in Sterzing geweilt hat. Immerhin wird er nicht lange vor 1. Juli in Sterzing eingetroffen sein, da die in Ulm fertiggestellten Altarteile mit Wagen über die Alpenpässe geschafft werden mußten, die bei den damaligen schlechten Wegverhältnissen nur im Hochsommer gut fahrbar waren. Die Route, die Multscher von Ulm aus nach Sterzing eingeschlagen haben wird, kennen wir aus zahlreichen Reiseberichten sehr genau und entnehmen diesen, daß der Weg zwischen Ulm und Sterzing zu Pferd innerhalb 5—7 Tagen zurückgelegt zu werden pflegte, also in einer verhältnismäßig viel kürzeren Zeit, als wir es auf Grund vorgefaßter Meinungen anzunehmen geneigt sind. Wie denn überhaupt das Reisen im Mittelalter sich wider Erwarten rasch vollzog, was mir bei sehr vielen Künstlerbiographien nicht genügend berücksichtigt scheint, indem für die einzelnen Reisen der Künstler gewöhnlich viel zu große Zeitspannen in Anschlag gebracht werden.

Vor allem schildert uns der Frater Felix Fabri in seinem „Evagatorium“ (Bibl. des Litterar. Vereins, Bd. II—IV, 1843—1849; herausgegeben von Konrad Dietr. Haßler) den Weg, den er von Ulm nach Italien und somit über den Brenner[1]) und Sterzing nahm, sehr genau. Am 14. April 1483 (vgl. a. a. O. Bd. II [1843] S. 66 ff.) bricht er von Ulm auf und erreicht der Iller folgend Memmingen, wo er übernachtet. Der nächste Tag führt ihn, dem Vils- und Lechtal folgend, nach Reutte.

[1]) Über den Gotthard ging man in dieser Zeit noch sehr selten nach Italien. Man vergleiche Öhlmann, Die Alpenpässe (Jahrb. d. Schweiz. Geschichte Bd. III, S. 169 ff.) ferner Röhricht, Deutsche Pilgerreisen (1880 und 1889) und Conrady, Vier Rheinische Palästinapilgerschriften (1882).

Am 16. April gelangt er von Reutte durch die Ehrenberger Klause über den Fernpaß (Fernsteiner Klause) nach Nassereith und Schneckenhausen. Am 17. April trifft er nachmittags in Innsbruck ein und kann abends schon in Matrei nächtigen. Am 18. April überschreitet er den Brenner und kommt gerade zur Abendzeit in Sterzing an, am 5. Tage nach seiner Abreise von Ulm. Denselben Weg schlägt Fabri auch auf seiner Rückreise ein. Am 23. Januar 1484 (vgl. Bibl. des Litterar. Vereins, Bd. IV, 1849. S. 454 ff.) bricht er von Sterzing auf und kommt am 25. Januar in Ulm an, diesesmal am 7. Tage, wovon allerdings einer auf Kosten eines Ruhetages in Memmingen zu setzen ist[1]).

---

[1]) Trotz seiner sonstigen Ausführlichkeit äußert sich Fabri beidemale nicht über den von seinem Landsmanne erstellten Sterzinger Hochaltar. Wir müssen annehmen, daß Fabri entweder bei dem kurzen Aufenthalte, den er jeweils in Sterzing nahm, keine Zeit hatte, die etwas abgelegene Pfarrkirche zu besuchen, oder aber, was wahrscheinlicher ist, von niemanden auf die Provenienz dieses Altares aufmerksam gemacht wurde. Bei der Hinreise schreibt er (a. a. O. S. 69—70 : „De isto jugo (scl. Brenner) ab alia parte per longam viam descendi et in oppidum Sterzingen veni, ibique in hospitio Dominos meos reperi cum aliis nobilibus et famulis suis. Inveni ibi Dominum Heinricum de Stöffel et dominum Johannem Truchsas et Dominum Ursum de Rechberg." Auf der Rückreise (a. a. O. S. 454—455) „. . . . et tandem in oppidum praefatum [Sterzingen] venimus ibique pernoctavimus. Sterzingen oppidum ducis Austriae pulchrum et magnum, altissimis circumdatum montibus, hoc nomen sortitum est, ut fertur, a quodam homuncione strumoso et gibboso, qui dicebatur Sterzli, qui primo locum inhabitavit. Ego autem potius crediderim, quod primo nomen habuit Erzingen, sed vulgi more postea additae sunt duae litterae s et t. Bene autem dicitur Erzingen, quia metalla ibi in suas formas fabricis rediguntur. Sunt enim ibi fabricae magnae cum ingentibus malleis, qui arte rotarum per aquas impulsarum fabricat." — Finden wir schon bei diesem Ulmer Reisenden keinen Bericht über den Sterzinger Altar, so dürfen wir bei den anderen erst recht keinen solchen erwarten. Der Reisebericht der venetianischen Gesandten Giorgio Contarini und Paolo Pisani von 1492 (vgl. Henry Simonsfeld, Ein venetianischer Reisebericht über Süddeutschland, die Ostschweiz und Oberitalien aus dem Jahre 1492. Dr. Georg Steinhausens Zeitschrift für Kulturgeschichte, Bd. II, 1895. S. 246—247), der beispielsweise den Landsberger Hochaltar (von Multscher?) bespricht, übergeht den Ster-

Auf diesem von Fabri gekennzeichneten Wege, dem kürzesten und bequemsten zwischen Ulm und Sterzing, wird also auch Multscher nach Sterzing geritten sein und dabei den Transport der Altarteile entweder selbst geleitet oder ihn einem der Ulmer Kaufleute, die so oft den Weg mit ihren Wagen von Ulm über den Brenner nach Italien machen mußten, anvertraut haben. Da in den Rechnungen nirgends eine Entschädigung für diesen Altartransport von Ulm nach Sterzing eingestellt ist, müssen wir annehmen, daß Multscher denselben auf „eigene Rechnung und Gefahr“ übernommen hatte, wie dies auch sonst üblich war[1]).

Sehr wahrscheinlich hat Multscher — ihm selbst standen wohl kaum die notwendigen Transportmittel zur Verfügung — den in den Akten öfters erwähnten Kaufmann Eßlinger von Ulm mit der Überführung der Altarstücke betraut, denn jener ist es auch, der als Vertrauensmann eine Hauptsumme seiner Löhnung, 188 rheinische Gulden (vgl. Urk. 6 Eintrag 28), ne-

---

zinger, obgleich er sonst einiges von Sterzing zu sagen weiß: „Sterzing ist ein außerordentlich lieblicher Ort in einem Tale von vier Meilen Umfang mit einer geraden Straße, wie ein Marktflecken, und vielen Brunnen; es ist auch reich an Palästen und Menschen; es wohnen da viele deutsche Edelleute. Leiter desselben ist ein deutscher Stadthalter.“ — Hans Georg Ernestinger reist 1583 von Innsbruck nach Trient (vgl. Bibl. d. Litterar. Vereins Bd. 135, 1877, S. 31 f.) und macht zuerst in Sterzing Nachtlager, doch er faßt sich kurz in seinem „Raisbuch“: „Sterzing ain stättl beym Eysackh zwischen dem gebürg glegen. Nachtlager.“ — Derselbe Ernestinger reist übrigens im Februar 1595 (vgl. a. a. O. S. 62) von Innsbruck auch nach Ulm; er schlägt denselben Weg ein wie Fabri bis nach Kempten, von da macht er einen großen Umweg über Waldsee und Sigmaringen und braucht doch nur 7 Tage. — Einen anderen Weg schlägt Samuel Kiechel im Juni 1589 ein, als er von Bozen nach Ulm reist, weil er dabei Augsburg berühren will. Er hält von Innsbruck ab die Richtung inne, die die Mittenwaldbahn jetzt beschreibt. Trotz eines Rasttages in Augsburg und trotz des Umweges über Augsburg trifft er am 8. Tage nach der Abreise von Bozen in Ulm ein (vgl. Bibl. des Litterar. Vereins Bd. 86, 1866).

[1]) Vgl. S. 10 Anm. 1. — Michel Erhart soll die Tafel für S. Ulrich in Augsburg 1485 „her in die statt onn des benannten Fugkers cost vnd schaden antwurten“.

ben einer kleineren von 4 Gulden (am 8. September 1458; vgl. Urk. 6 Eintrag 36) zur Übermittlung nach Ulm einstreicht. Allerdings hören wir auch sonst von Ulmer Kaufleuten; ein Klaus Würkcher[1]) (vgl. Urk. 6 Eintrag 30) wird namentlich verzeichnet, von anderen „Kaufleuten" ist ohne Namensnennung die Rede (vgl. Urk. 6 Einträge 33, 34, 35 und Urk. 5, 137). Aber von diesen allen erscheint doch nur „der Eßlinger" als geeignet zur Beförderung von so empfindlichen Gemäldetafeln und so leicht zerbrechlichen Holzfiguren und Architekturteilen, da er sich selbst mit dem Verkaufe ähnlicher Gegenstände befaßte.

Wir kennen den „Eßlinger" nämlich durch das Handlungsbuch[2]) des Otto Rueland (herausgegeben von Konrad Dietrich Haßler in der Bibl. d. Litterar. Vereins 1843) ganz genau. Hans Eßlinger[3]), wie er mit seinem vollen Namen heißt, war der Schwiegersohn und Geschäftsteilhaber dieses berühmten Großkaufmannes Otto Rueland, der sich hauptsächlich dem Baum-

[1]) In Fabris „Tractatus de Civitate Ulmensi" (herausgegeben von Gustav Veesenmeyer in der Bibl. des Litterar. Vereins Bd. 186, 1889), dessen Abfassung etwa in die Jahre 1488/89 fällt, wird die Familie „Wircker" (Wireckher oder Wirker) in der vierten, der Schmiedezunft aufgeführt, der die Goldschmiede, Hufschmiede, Schlosser, Messerschmiede, Harnischmacher, Waffenschleifer, Sporer, Kupferschmiede, Messing- oder Rotschmiede, Hafner (Keßler), Maurer, Goldschläger und Dachdecker angehörten (vgl. a. a. O. S. 135—136). — Vielleicht hatte Würkcher jenes Gold geliefert, wofür Hans Jöchel „aim kauffmann" 160 Rheinische Gulden „ausrichtten" soll (vgl. Urk. 9).

[2]) Die Einträge dieses Geschäftsbuches erstrecken sich über die Jahre 1442—1464.

[3]) Im Handlungsbuch ist er bereits 1444 (a. a. O. S. 14) als „mein dochtermann Hans Esslinger" aufgeführt; an anderen Stellen wird er, wie in den Sterzinger Akten, nur „der Esslinger" genannt (zum Beispiel 1447 [a. a. O. S. 6] „dedit 4 gulden dem Esslinger"; 1450 [a. a. O. S. 18] „Item der Esslinger sol noch 40 fl. rinsch."). — Bei Eugen Nübling, Ulms Baumwollweberei im Mittelalter (Staats- und sozialwissenschaftl. Forschungen, herausgegeben von Gustav Schmoller, 9. Bd., 5. Heft. 1890) erscheint in einem dort abgedruckten, undatierten Eintrag des Ulmer Eid- und Ordnungsbuches (a. a. O. S. 69) ein Hans Eßlinger als Beamter auf der Barchentschau. Es ist wahrscheinlich ein Nachkomme des vorerwähnten.

wollimport und Barchentexport[1]) widmete, daneben aber auch Tauschhandel und Kommissionsgeschäfte in den verschiedensten Warengattungen trieb. Besonders rührig war er im Vertriebe von Rosenkränzen („mischtlin bater noschter“; Rosenkränze aus Mistelholz), die er faßweise versandte und von sogenannten „Salzburger Tafeln“, Modeln, die vielleicht für den Holzschnitt bestimmt, in seinem Auftrage von Tischlern der Salzburger Gegend in verschiedenen Größen angefertigt wurden[2]).

Gerade von Hans Eßlinger ist bekannt, daß er sich besonders den Verkauf dieser Salzburger Tafeln hat angelegen sein lassen. So lesen wir im Handlungsbuche (a. a. O. S. 25): „1447 Item mein tochtermann, Hans Eßlinger von Ulm ist mir schuldig umb Salzburger tafeln 200 und 69 gulden.“ Es ist sehr leicht denkbar, daß Eßlinger mit Multscher wegen dieser „Tafeln“ in direkter Geschäftsverbindung gestanden ist[3]). Jedenfalls hatte Eßlinger auf dem Gebiete des Versands solcher zerbrechlicher Gegenstände — das Ruelandsche Haus lieferte, um nur einige Städte zu nennen, nach Venedig, Wien, Zürich, Basel, Aachen, Tournay, Haag, Regensburg, Znaim (Mähren), und besaß drei Kommanditen, in Frankfurt a. M., Augsburg und Braunau (Oberösterreich) — die beste Erfahrung und

---

[1]) Barchent bildete weitaus das größte Handelsobjekt in Ulm. In einer Quelle von 1513 heißt es: „Ulm aber hat (im Gegensatz zu Augsburg) sonst keinen sonderlichen Handel als eben allein seinen Barchent.“

[2]) Die „Tafeln“ werden im Handlungsbuche auch „model“ oder „mödel“ genannt und ebenfalls in Fässern verschickt. Was die Tafeln für einen Zweck hatten, ergeht nicht mit Sicherheit aus den Quellen. Nur in einer Stelle (a. a. O. S. 7) liegt ein gewisser Hinweis; 1447 werden dem Fritz Wagner zu Nürnberg 47 Salzburger Tafeln „ze dem hailtum“ geliefert. — Die Verfertiger der Tafeln waren Tischler und werden auch „Tafelmacher“ genannt, eine Formulierung, die zu Verwechslungen mit „Tafelmacher = Hersteller eines Altares“ Anlaß bietet. Als Lieferanten werden aufgeführt: Hans Gügler (oder Gugler) zu Salzburg und dessen Vetter Hans Reypacher von (oder „zu“) Laufen, Fritz Tischler von Salzburg und Matthäus Antheringer.

[3]) 1444 werden an Jakob Rottengatt von Ulm um 93 Rheinische Gulden Salzburger Tafeln geliefert (vgl. a. a. O. S. 1).

mochte wohl befähigt zur Übernahme des Altartransportes nach Sterzing erscheinen.

Über ein halbes Jahr weilte Multscher in Sterzing, von Juli 1458 bis nach 7. Januar 1459 (vgl. Urk. 6 Eintrag 45 und 49) mit der Fassung, Zusammenfügung und Aufstellung des Altarwerkes im Chore U. L. Frauen Pfarrkirche beschäftigt, und dabei von seinen Gesellen, unter denen sich Maler (vgl. Urk. 6 Eintrag 39), Tischler (vgl. Urk. 6 Eintrag 41) und wohl auch Bildhauer und Fasser befanden, unterstützt. Ebenso leistete die Kirchengemeinde, soweit sie dazu vertraglich verpflichtet war, ersprießliche Beihilfe. So läßt sie bei den beträchtlichen Ausmaßen des Altars im September 1458 von einem Zimmermann ein Gerüst[1]), jedenfalls um den Altar herum, erbauen (vgl. Urk. 6 Einträge 9, 18, 19). Vielleicht war der in die gleiche Zeit zu versetzende Unfall eines Malergesellen, für den Schwingenhammer bei dem Meister Hans dem Bader[2]) zwei rheinische Gulden Kurkosten bezahlt, der äußere Anlaß dazu.

Auch das ganze Eisen- und Bleiwerk, das zum Altare nötig ist, wird Multscher auf Kosten der Pfarrkirche gestellt (vgl. die ganze Urk. 7) und für Anbringung desselben an Ort und Stelle Sorge getragen (vgl. Urk. 6 Eintrag 47 und 48)[3]). Die Kreide und Leinwand zur Grundierung der Figuren und Ar-

---

[1]) Daß das Gerüst zweifellos für Zwecke des Altarbaues erstellt wurde, ergeht, was Reber (a. a. O. S. 10) übersehen hat, aus Urkunde 7 Eintrag 4, wo Schwingenhammer Nägel für dieses Gerüst liefert. Die ganze Rechnung Urkunde 7 verzeichnet aber lediglich Lieferungen für den Altar, folglich muß das Gerüst auch im Zusammenhang mit dem Altare stehen.

[2]) Dicse Stelle hat Reber (a. a. O. S. 15) wieder völlig unrichtig interpretiert. Der „Meister Hans der Bader" kommt auch sonst häufig in der gleichen Formulierung in Sterzinger Akten vor.

[3]) Auch Michael Pacher erhält das „eysenzeug" zur „aufseczung" des St. Wolfganger Altars geliefert. Ebenso lesen wir in dem Vertrage Syrlins zwecks Lieferung des Münsterchorgestühls: „so ist beredt, was der Sürlin zu vffrichtung des gestiels von klammern, riegeln vnd andern solchen dingen von Isen notturfftig wirtt, das sollenn Im die Pflegere oder Ir nachkomen auch anntworten vnd geben vff iren vnd one sin costen vnd schaden."

chitekturen wird ihm ebenfalls kostenlos geliefert (Urk. 6 Eintrag 38 und 42) und zur Herbeischaffung des Faßgoldes, das vertraglich die Pfarrkirchverwaltung zu zahlen hatte (vgl. Urk. 9), ein Bote — vielleicht nach Ulm (vgl. S. 15 Anm. 1) — ausgesandt (Urk. 6 Eintrag 40). Kleinere Bedarfsgegenstände, die Multscher in Sterzing nicht erhalten kann, holt er sich selbst aus den umliegenden größeren Städten. So reitet er am 1. September 1458 nach Bozen (Urk. 6 Eintrag 37).

Endlich im Januar 1459 ist das große Werk vollendet. Ein fröhlicher Umtrunk, bei dem auch die obligaten Brezeln nicht vergessen sind, eint noch einmal Besteller, Hersteller und Mitarbeiter vor dem Abschiede (vgl. Urk. 7 Eintrag 18 und 20). Schon kurz zuvor war das Tabernakelwerk als Krone dem Altar unter kreisendem Becher aufgesetzt worden (vgl. Urk. 6 Eintrag 50), und jetzt tut die Kirchenverwaltung in ihrer hohen Zufriedenheit über das Gelingen des Werkes ein übriges: Meister Multscher erhält einen extrafeinen Tropfen, zwei Maß Malvasier, vorgesetzt (Urk. 7 Eintrag 19), während sich die andern an gewöhnlichem 6 Vierer-Wein gütlich tun. Und unter Scherzwort und Zutrunk beginnt man nach alter deutscher Sitte an der Tafel abzurechnen (Urk. 6 Eintrag 44).

Reber (a. a. O. S. 16) hat versucht, aus den erhaltenen Akten die Löhnung zu eruieren, die Multscher für den Sterzinger Hochaltar damals ausgezahlt bekam und ist durch Addition der Einträge 25—39 in Urkunde 6 auf die runde Summe von 300 rheinischen Gulden gelangt. Prüft man jedoch die Richtigkeit dieser bestechenden Zahl Rebers nach, so ergibt sich ein wesentlich anderes Resultat. Reber hatte beim Zusammenzählen nicht nur eine Reihe von Posten übersehen, sondern sich auch die genauen Geldwerte der verschiedenen Münzsorten in einer Währungseinheit gar nicht angesetzt[1]) und mußte so zu einem unrichtigen Ergebnisse kommen.

[1]) Über die Geldverhältnisse in Tirol mag man sich in der Arbeit von P. Justinian Ladurner, „Über die Münze und das Münzwesen in Tirol vom 13. Jahrhundert bis zum Ableben Kaiser Maximilians 1519“ (1868, Bd. 5 d. Arch. f. Gesch. u. Altertumsk. Tirols) oder bei H. Rigauer „Die

Zudem gehören die Einträge 38 und 39 überhaupt nicht zu den Zahlungen an Multscher. Im folgenden gebe ich der Einfachheit halber eine Übersetzung der in Betracht kommenden Einträge 25—37 und stelle an den Zeilenenden die einzelnen Beträge zur leichteren Addition heraus.

Nota. Hier ist vermerkt, was ich, Heinrich der Schmied, wegen des Altars ausgegeben habe.

	Rheinische Gulden	Pfund Berner	Kreuzer
(25) Item. Zum ersten: Meister Hansen selbst habe ich gegeben 5 Rheinische Gulden und einen Dukaten, letzteren für 64 Kreuzer angeschlagen	5		64
(26) Item. Des weiteren habe ich dem Jöchel gegeben 6 Mark, die hat er um Geld — um 15 Rheinische Gulden — umgewechselt. Die hat er auch Meister Hansen gegeben .	15		
(27) Item. Des weiteren habe ich dem Jöchel gegeben 2 Rheinische Gulden	2		
(28) Item. Als der Kaufmann, genannt der Eßlinger von Ulm, kam, dem habe ich gegeben wegen Meister Hansen 188 Rheinische Gulden	188		
zum Übertrag:	210		64

Münzen Friedrichs mit der leeren Tasche, Grafen von Tirol (Sitzungsber. d. kgl. bayr. Akad. d. Wissensch. 1898) umsehen. Nachstehend gebe ich eine für die Sterzinger Verhältnisse um 1457|59 zutreffende Geldumrechnungstabelle, wie sie sich aus den Rechnungen selbst ergibt. Sie ist für die folgenden Berechnungen immer heranzuziehen.

1 Mark Berner = $1^7/_8$ Dukaten = $2^1/_2$ Rheinische Gulden = 10 Pf. Berner = 120 Kreuzer = 600 Vierer = 2400 Berner.

1 Dukaten (oder ungarischer Gulden) = $1^1/_3$ Rheinische Gulden = $5^1/_3$ Pf. Berner = 64 Kreuzer = 320 Vierer = 1280 Berner.

1 Rheinischer Gulden = 4 Pf. Berner = 48 Kreuzer = 240 Vierer = 960 Berner.

1 Pfund Berner = 12 Kreuzer = 60 Vierer = 240 Berner.

1 Kreuzer (oder Groschen) = 5 Vierer = 20 Berner.

1 Vierer = 4 Berner.

	Rheinische Gulden	Pfund Berner	Kreuzer
Übertrag:	210	—	64
(29) Item. Des weiteren habe ich Meister Hansen gegeben, jetzt, auf die Brixener Kirchweihe, 10 Rheinische Gulden	10		
(30) Item. Des weiteren habe ich ausgegeben einem Kaufmanne, genannt Klaus Würkcher von Ulm, wegen Meister Hansen 50 Rheinische Gulden	50		
(31) Item. Dem Zöllner habe ich gegeben 24 Dukaten und ungarische und Welschgulden und einen jeden für 64 Kreuzer angeschlagen. Dafür soll er mir geben Rheinische Gulden und bringen an Rheinischen Gulden 32	32		
(32) Item. Des weiteren habe ich dem Zöllner gegeben 16 Rheinische Gulden, die waren nicht gut im Klang und etliche hatten Brüche, daß er mir andere 16 Gulden gäbe. Darauf (d. h. damit der Zöllner die schlechten Stücke in gute umwechselt) habe ich ihm ein Pfund Berner gegeben und gebracht, also daß der Zöllner schuldig ist 48 Rheinische Gulden (d. h. mit den vorher eingewechselten 32 Rheinischen Gulden, die der Zöllner noch nicht abgeliefert hatte). Testes: Jöchel, Jörg Sychoren	16	[1]	
(33) Item. Des weiteren 6 Kreuzer habe ich dem Jöchel gegeben, die man den zwei Kaufleuten geschenkt hat			[6]
(34) Item. Als ich die Dukaten und ungarische und ettliche Welschgulden, die die Kaufleute nicht nehmen, sondern nur Rheinische Gulden haben wollten, in Rheinische Gulden habe umwechseln müssen, habe ich immer einen (Dukaten) um 63 Kreuzer gegeben und sie (die Dukaten) sind Unserer Frauen doch um 64 Kreuzer geworden. Daher geht mir ab 3 Pfund Berner (d. h. er			
zum Übertrag:	318	1	70

	Rheinische Gulden	Pfund Berner	Kreuzer
Übertrag:	318	1	70
mußte auf jeden Dukaten einen Kreuzer daraufzahlen, damit ein Dukat für 64 Kreuzer angeschlagen wurde. Da 3 Pfund Berner 36 Kreuzer haben, ließ er im ganzen also 36 Dukaten[1]) wechseln). Testis: Sychoren .		[3]	
(35) Item. Des weiteren habe ich einem Kaufmanne gegeben 20 Rheinische Gulden; dabei ist gewesen der Jöchel, Meister Hans der Tafelmeister. Und der Jost aus dem Zoll gab ihm (dem Kaufmann) auch Geld (jedenfalls hatte Jost von dem früher eingewechselten und bereits verrechneten Gelde noch nicht alles ausbezahlt)	20		
(36) Item. Des weiteren habe ich gegeben dem Tafelmeister 4 Rheinische Gulden an unserer Kirchweihe. Der Eßlinger nahm sie ein.	4	—	—
(37) Item. Des weiteren 4 Rheinische Gulden, als er (der Tafelmeister) nach Bozen wollte reiten zu Aegidi	4	—	—
Summa:	346	4	70
Von dieser Summe gehen die in eckiger Klammer stehenden, nicht für Multscher bestimmten Zahlungen (vgl. Eintrag 32, 33, 34) im Gesamtwerte von 4 Pfund Berner 6 Kreuzer ab		4	6
Und wir erhalten als Summe sämtlicher Zahlungen an Multscher	346	—	64
oder umgerechnet 347 Rheinische Gulden 1 Pfund 4 Kreuzer.			

Mit Ausnahme einer Zahlung (vgl. Eintrag 25), wo ein Dukaten für 64 Kreuzer angeschlagen wird, sind sämtliche übrigen für Multscher bestimmten Geldanweisungen in Gulden-

[1]) Von diesen 36 Dukaten sind 24 bekannt. Die 12 noch fehlenden Dukaten sind im Werte 16 Rheinischen Gulden gleich. Wahrscheinlich sind es die 16 Gulden „mit schlechtem Klang“.

währung geleistet, und es bedürfte daher gar nicht des ausdrücklichen Hinweises (vgl. Eintrag 34), daß die Kaufleute nichts anderes wie Rheinische Gulden annähmen, um uns die vertragliche Bestimmung, daß die Auszahlung des Honorars nur in Rheinischen Gulden zu erfolgen hatte, erkennen zu lassen. Es ergeht dies auch zur Genüge aus den zahlreichen Geldumwechselungen.

Mit der angegebenen Summe von 347 Gulden 1 Pfund 4 Kreuzer haben wir jedoch noch lange nicht die vollständige Bezahlung Multschers ausgerechnet. Abgesehen davon, daß eine solche gebrochene Zahl als Kaufsumme überhaupt nicht in Betracht kommt, scheint sie uns selbst auf 350 Gulden aufgerundet noch viel zu wenig, um einigermaßen ein Äquivalent für ein so großes Altarwerk zu bieten, wie es sich uns im folgenden in Rekonstruktion zeigen wird. Fügen wir die früher erwähnten 5 Mark (= $12^1/_2$ Gulden) Handgeld noch hinzu, so erreichen wir zwar mit 359 Gulden 3 Pfund 4 Kreuzer beinahe eine runde Ziffer (es fehlen nur noch 8 Kreuzer bis 360 Gulden), aber auch diese ist geringfügig genug, zumal wenn wir uns erinnern, daß der Meister den Altar von weither auf eigene Kosten, die jedenfalls nicht unbeträchtlich waren, zu liefern hatte.

Tatsächlich war auch die Löhnung Multschers bedeutend höher. Wir vermögen dies aus den Quellen deutlich herauszulesen, nur müssen wir ihnen dieses Resultat gewissermaßen abringen, d. h. wir müssen uns im Geiste an die Abrechnungstafel zu Multscher, Jöchel und Schwingenhammer setzen und die ganze Rechnung mit ihnen durchrechnen. Das ist allerdings bei der Art der Protokolle, die wir über die Jöchelsche und Schwingenhammersche Abrechnung besitzen (vgl. Urk. 8 und 9) — die Abrechnung mit Multscher fehlt vollständig — nicht gerade einfach.

Im folgenden habe ich versucht, sozusagen den „Jahresabschluß“ der Sterzinger Kirchengemeinde in Markwährung wiederzugeben. Vielleicht sagen die einfachen Zahlen mehr als viele Worte.

Einnahmen des Pfarrkirchpropstes Heinrich Schwingenhammer für U. L. Frauen Pfarrkirche zu Sterzing im Rechnungsjahre 1458.

	Mark Berner	Pfund Berner	Kreuzer	Vierer
Summe der Einträge 1—17 der Urk. 5 . .		37	1	—
Summe der Einträge 18—40 der Urk. 5 .		19	2	4
Summe der Einträge 41—67 der Urk. 5 .		45	11	—
Summe der Einträge 68—94 der Urk. 5 .		41	3	—
Summe der Einträge 95—115 der Urk. 5 .	7	3	—	3
Summe der Einträge 116—129 der Urk. 5 .	—	37	10	1
Summe der Einträge 130—140 der Urk. 5 .	37	3	—	—
Summa:	62	7	4	3
Zinseinnahme von Hans Jöchel (vgl. Urk. 8) .		32	6	—
Summa:	65	9	10	3
Laut Urk. 8 betrug die Gesamteinnahme 211 Mark 3 Pfund 6 Kreuzer. Folglich bleibt als Rest für die in der Urk. 8 nicht näher bezifferten Einnahmen „von wegenn Der altten gelttschuld“ und „Aller zins vnserer lieben frawen“	145	3	7	2
Gesamteinnahme des Heinrich Schwingenhammer	211	3	6	—

Einnahmen des Hans Jöchel für U. L. Frauen Pfarrkirche und das neue Spital in Sterzing im Rechnungsjahre 1458.

	Mark Berner	Dukaten.	Rheinische Guld.	Pfund Berner	Kreuzer
Von dem Saltzmair zu Hall (vgl. Urk. 9) .			187	—	—
Von Jacob Krippen (vgl. Urk. 9)		40	—	—	—
Von Adam Harmerspach von Hall wegen (vgl. Urk. 4 und 9)				40	
Von Hans Geitzkoffer selig (vgl. Urk. 4 und 9)	13	—	—	6	2
Von seines seligen Weibs Silbergürtel (vgl. Urk. 4 und 9)			6	—	—
zum Übertrag:	13	40	193	46	2

	Mark Berner	Dukatn.	Rheinische Guld.	Pfund Berner	Kreuzer
Übertrag:	13	40	193	46	2
Zins von Chuncz Risen (vgl. Urk. 4 und 9) .				28	—
Von Chuntz Messner (vgl. Urk. 9) . . .				33	—
Von Jörg Kanndler (vgl. Urk. 9) . . .			34	—	—
Von Oswald Sebner (vgl. Urk. 9) . . .	40	—	—	—	—
Von wegen U. L. Frauen (vgl. Urk. 9) .	32	—	—	—	—
Summa:	207	—	—	8	6
U. L. Frau bleibt dem Jöchel (laut Urk. 9) schuldig	21			8	2
Gesamteinnahme des Hans Jöchel . . .	229	—	—	6	8

Ausgaben des Pfarrkirchpropstes Heinrich Schwingenhammer für U. L. Frauen Pfarrkirche zu Sterzing im Rechnungsjahre 1458.

	Mark Berner	Pfund Berner	Kreuzer	Vierer
Summe der Einträge 1—16 der Urk. 6 .		31	11	4
Summe der Einträge 17—24 der Urk. 6 .		30	6	4
Summe der Einträge 25—38 der Urk. 6 .	139	5	10	—
Summe der Einträge 39—50 der Urk. 6 .	17	3	2	1
Summe der Einträge 1—9 der Urk. 7 . .	7	4	3	—
Summe der Einträge 10—20 der Urk. 7 .		20	11	4
Summa:	172	6	9	3
Laut Urk. 8 betragen aber die Ausgaben 175 Mark 9 Pfund 3 Kreuzer und 3 Vierer. Folglich bleibt als Rest für eine in Urk. 8 nicht näher bezifferte Ausgabe „was er sunst auserhalben von wegen vnser frawen ausgegeben", von der kein urkundlicher Beleg mehr erhalten ist	3	2	6	—
Heinrich Schwingenhammer bleibt laut Urk. 8 U. L. Frauen schuldig	35	4	2	2
Gesamtausgabe des Hans Schwingenhammer:	211	3	6	—

Ausgaben des Hans Jöchel für U. L. Frauen Pfarrkirche zu Sterzing im Rechnungsjahre 1458.

	Mark Berner	Pfund Berner	Kreuzer	Vierer
Einem Kaufmann um Gold zur Tafel (vgl. Urk. 9) 160 Rheinische Gulden oder . .	64	—	—	—
Summa:	64	—	—	—
Laut nebenstehender Abrechnung müssen aber die Ausgaben 229 Mark 6 Pfund 8 Kreuzer betragen. Folglich bleibt als Rest für die in Urk. 9 nicht näher bezifferten drei Ausgabeposten „Zehrung des Tafelmachers und seiner Gesellen", „Zehrung von der Tafel wegen" und „von Jöchel U. L. Frauen geliehenes Geld"	165	6	8	—
Gesamtausgabe des Hans Jöchel	229	6	8	—

Wir sehen also, sowohl bei Schwingenhammers als bei Jöchels Abrechnung werden sämtliche Ausgaben (also auch die für den Altar) völlig durch die laufenden Einnahmen gedeckt. Bei Schwingenhammer ist sogar ein Überschuß von 35 Mark 4 Pfund 2 Kreuzer 2 Vierer zu verzeichnen, dem allerdings eine Überschreitung im Betrage von 21 Mark 8 Pfund 2 Kreuzer auf seiten Jöchels gegenüber steht. Immerhin bleibt ein Rest von 13 Mark 6 Pfund 2 Vierer zugunsten der Pfarrkirchenverwaltung.

Erst nachdem wir diesen Umstand konstatiert haben, wenden wir uns zur Frage: wozu dienten die von der Pfarrkirche beim Hl. Geist-Spitale geliehenen 337 Rheinische Gulden 1 Pfund 4 Kreuzer? Die betreffende Urkunde 10 gibt uns in Verbindung mit der in Anmerkung abgedruckten späteren von 1469 die klare Antwort: zur Bezahlung der Tafel. Hätten wir nun nicht vorher genau ausgerechnet, daß die Zahlungen an Multscher wie die übrigen für den Altar durch die laufenden Einnahmen gedeckt wurden, so würden wir jetzt wohl sagen, die geliehenen 337 Gulden 1 Pfund 4 Kreuzer dienten zur Bezahlung Multschers, zumal die oben eruierte Summe von 347

Gulden 1 Pfund 4 Kreuzer auffälligerweise genau 10 Gulden mehr beträgt als die geliehene.

Allerdings dienten diese geliehenen 337 Gulden 1 Pfund 4 Kreuzer ebenfalls zur Auszahlung Multschers, da alle anderen Ausgaben für den Altar in den Akten spezifiziert sind, aber sie müssen zu den bereits aus laufenden Einnahmen bestrittenen 337 Gulden 1 Pfund 4 Kreuzer addiert werden! Wir erhalten somit 684 Gulden 2 Pfund 8 Kreuzer als Zahlsumme an Multscher. Aber auch damit noch nicht genug. Wie wir aus der Abrechnung Jöchels ersehen, hatte derselbe ebenfalls der Pfarrkirche Geld vorgestreckt. Die Summe ist im einzelnen nicht bekannt. Wir wissen nur, daß sie zusammen mit den Ausgaben für „Zehrung des Tafelmachers und seiner Gesellen“ und der „Zehrung der Tafel wegen“ 165 Mark 6 Pfund 8 Kreuzer ausgemacht haben muß. Bringen wir für diese beiden Zehrungskosten eine recht hohe Summe in Anschlag, sagen wir 45 Mark 6 Pfund 8 Kreuzer, was 114 Gulden 2 Pfund 6 Kreuzern gleichkommt, so bleiben immer noch 120 Mark = 300 Gulden übrig, die Jöchel zur Auszahlung Multschers dargeliehen haben wird. Diese zu den 684 Gulden 2 Pfund 8 Kreuzer gerechnet, ergibt 984 Gulden 2 Pfund 8 Kreuzer, dazu das Handgeld, also insgesamt aufgerundet 1000 Gulden oder 400 Mark Berner. Und damit wäre ungefähr die Multscher zukommende Summe gefunden. Jedenfalls beträchtlich mehr oder weniger hat sie sicher nicht ausgemacht[1]).

Fragen wir uns zum Schlusse, wieviel Unkosten der Sterzinger Kirchenverwaltung aus dem Hochaltare insgesamt er-

---

[1]) Für den durch Umfang wie Qualität gleichwertigen St. Wolfganger Altar erhält Pacher sogar 1200 ungarische Gulden (= 1600 Rheinische Gulden). Allerdings hatte Pacher das sehr teuere Faßgold selbst zu liefern. — Mit Herlins Bopfinger Altar, wofür Herlin 320 (nicht 300 Gulden, wie bei Haack, Friedrich Herlin, Studien zur deutsch. Kunstgeschichte, Heft 26, 1900, S. 79 angegeben wird) bekommt, darf Multschers Sterzinger Altar doch wohl nicht verglichen werden, wie Stadler das tut.

wachsen sind, so ergibt eine einfache Rechnung[1]) die Summe von 532 Mark 4 Pfund 2 Kreuzern oder von 1331 Gulden 2 Kreuzern. Das Altarbauen war also auch in jenen Zeiten nicht gerade billig.

Zusammenfassend ergeben sich aus den Erörterungen dieses Abschnittes folgende Hauptresultate. Am 9. Januar 1456 wurde zu Innsbruck um die Summe von etwa 1000 Rheinischen Gulden der Hochaltar für U. L. Frauen Pfarrkirche zu Sterzing an Meister Hans Multscher von Ulm verdingt. Zu erschließende Vertragsbedingungen sind: die Zahlung hat in Rheinischer Guldenwährung zu geschehen und muß nach Aufstellung des Altars beendet sein. Die Altarteile sind von Multscher auf eigene Kosten und Gefahr nach Sterzing zu liefern und mittels eigener Gesellen gebrauchsfertig aufzustellen. Während des Aufenthaltes wird Multscher und seinen Gesellen freie Wohnung, Verköstigung und Heizung zugesichert. Um bequemere Aufbauungsmöglichkeiten für den Altar zu schaffen, übernimmt die Kirchenverwaltung den Bau eines Gerüstes auf ihre Kosten. Ebenso die Lieferung des Faßgoldes, der Kreide und der zur Grundierung nötigen Leinwand. Desgleichen läßt sie das notwendige Eisen- und Bleiwerk durch eigene Leute auf eigene Kosten am Altare anbringen.

Vom Juli 1458 bis nach 7. Januar 1459 weilt Multscher nebst seinen Gesellen in Sterzing und ist mit der Vollendung des Altares beschäftigt. Die Herstellung der in Ulm angefertigten Altarteile fällt daher in die Zeit vom 9. Januar 1456 bis Juli 1458.

---

[1]) Ausgaben Schwingenhammers 167 Mark 8 Pfund 2 Kreuzer*
Ausgaben Jöchels . . . . 229 Mark 6 Pfund 8 Kreuzer
Geliehen vom Spital . . . 134 Mark 9 Pfund 4 Kreuzer**
532 Mark 4 Pfund 2 Kreuzer

* (Von den 172 Mark 6 Pfund 9 Kreuzern 3 Vierern sind die nicht für den Altar bestimmten Beträge im Gesamtwerte von 4 Mark 8 Pfund 7 Kreuzern 3 Vierern in Abzug gebracht.)

** (Die Gulden sind in Mark umgerechnet.)

B. Die Rekonstruktion des Sterzinger Hochaltares.

Drei Faktoren sind es, die den Wiederaufbau des Sterzinger Hochaltares ermöglichen: die Angaben der Urkunden über den Altar, der Befund an den noch erhaltenen Stücken des Altares und die allgemeine Kenntnis und Vorstellung von gotischen, besonders ulmisch-schwäbischen Altären. Ein vierter Punkt kann hie und da ebenfalls von Bedeutung für unseren Zweck werden: der Einfluß, den der Sterzinger Hochaltar auf tirolische oder schwäbische Altäre ausgeübt hat. Doch können wir mit diesem Umstande erst dann zu rechnen anfangen, wenn unsere Rekonstruktion schon im großen und ganzen vollendet vorliegt, denn dadurch werden wir überhaupt erst in die Lage versetzt, uns über einen etwaigen Einfluß des Sterzinger Altares auf andere Werke ein Urteil zu bilden. Absehen wollen wir dagegen vorläufig davon, was manchem als das Nächstliegende erscheinen wird, in eine Diskussion der von anderer Seite bereits vorgenommenen Rekonstruktionen einzutreten. Erst wenn die eben genannten Quellen völlig versagen, werden wir zweckmäßig die Berechtigung der einzelnen Vorschläge abwägen dürfen.

Was die Urkunden über das Aussehen des ehemaligen Hochaltares berichten, ist im vorigen Abschnitte absichtlich nicht berücksichtigt worden, da dort nur die äußeren Umstände über das Werden des Altars, nicht dieser selbst, zu untersuchen waren. Leider ist es nicht gerade viel, was uns die Urkunden in dieser Hinsicht gewahren lassen, immerhin aber doch so viel, um uns bereits eine allgemeine und in manchen Dingen sogar schon ziemlich genaue Vorstellung vom Altare zu geben.

Nach der von uns vorhin ausgerechneten Kaufsumme von etwa 1000 Gulden zu urteilen, kann es kein an Umfang geringes Werk gewesen sein, was man in dem geräumigen, hohen Chore der Pfarrkirche zur Aufstellung brachte. Denselben Schluß lassen uns auch die Quellen ziehen, aus denen wir die ziemlich bedeutenden Maßnahmen erkennen können, die damals zur Sicherung und Befestigung des Altares notwendig schienen.

Zwei Leute mußten Löcher in die Chorwände schlagen (Urk. 6 Eintrag 48) und der „Kaundlar“ benötigte für 5½ Pfund Berner Blei (Urk. 6 Eintrag 47), um die von Schwingenhammer gefertigten, insgesamt 358 Pfund schweren Eisenstangen (Urkunde 7 Eintrag 1), die von diesen Löchern zum Altare führten, in denselben einzulassen. Die Löcher in der Mauer selbst wurden, um den darin liegenden Stangen Halt zu geben, mit 11 Pfund Eisen ausgekeilt (Urkunde 7 Eintrag 2). In den Stangen befanden sich, soweit dieselben im Winkel gebrochen am Altargehäuse hinliefen, wieder Löcher, durch die 36, je ¼ Pfund schwere[1]) Nägel in die Altarwandung getrieben waren. (Urkunde 7 Eintrag 3).

Diese Art der Befestigung von größeren freistehenden Choraltären treffen wir heute noch nicht selten „in situ“ an. In einer auf Schloß Wolfegg befindlichen, um 1531 geschriebenen „Chronica Civitatis Biberacensis ante lutheri Tempora“ (veröffentlicht im Freiburger Diözesan Archiv 19. Band, 1887, S. 21 ff.) heißt es beispielsweise in der Beschreibung des von Meister Weckmann von Ulm 1490 erstellten, jetzt verschwundenen Biberacher Hochaltars: „Ittem. Die Taffel ist ganz wohl versehen worden mit eingemaurten Eissinen Stangen in die Maur für vmbfallen“.

Der Sterzinger Altar selbst, der zwischen diesen eisernen Fangarmen stand, setzte sich aus einem Sarg (der Predella),

[1]) Das Gewicht der Nägel zeigt uns der Preis an, denn wie heute so auch damals (vgl. Urkunde 7, Eintrag 1 und 2) wurde verarbeitetes Eisen nach dem Gewichte verkauft und zwar kostete 1 Pfund zugerichtetes Eisen 2 Kreuzer (= 10 Vierer oder 40 Berner). Dieser Preis des Eisens ergibt sich aus folgender Berechnung. Die Einträge 1—9 der Urkunde 7 sollen addiert 7 Mark 4 Pfund 3 Kreuzer betragen. Nun ist bei den beiden ersten Posten der Preis nicht angegeben, da man damals selbstverständlich wußte, was ein Pfund Eisen kostete. Zählen wir nun die Einträge 3—9 zusammen, so erhalten wir die Summe von 1 Mark 2 Pfund 9 Kreuzer. Ziehen wir diese von 7 Mark 4 Pfund 3 Kreuzer ab, so bleibt als Rest für die beiden ersten Einträge 6 Mark 1 Pfund 6 Kreuzer (= 738 Kreuzer). Nun werden aber in den beiden ersten Einträgen 358 und 11 = 369 Pfund Eisen geliefert, somit entfällt auf das Pfund 738 : 369 = 2 Kreuzer.

auf dem das figurengefüllte Corpus (der Schrein) mit zwei anhängenden Flügeln ruhte, und dem über dem Corpus aufsteigenden Tabernakelwerk zusammen. Es war also ein großer Flügelaltar, wie wir aus den Urkunden deutlich im Folgenden erkennen werden.

Der „Sarch“ saß auf der noch jetzt erhaltenen steinernen Mensa auf und war an seinem untersten Teile durch zwei je $5^1/_2$ Pfund schwere Klammern mit der Steinbank fest verankert (Urk. 7 Eintrag 15). Der Sarg war ferner mit Flügeln versehen, die zugemacht noch durch ein eigens angebrachtes Schloß den Sargraum besonders gut abschlossen. Wir ersehen dies mit völliger Sicherheit aus Urk. 7 Eintrag 14, wo der Schlosser 18 Kreuzer für das Eisenwerk für den Sarch und für das Schloß und die Häklein erhält. Das Schloß kann nämlich in diesem Zusammenhange nur für den „Sarch“ bestimmt gewesen sein, zumal auch anderweitig häufig verschließbare Predellentafeln[1]) vorkommen. Ebenfalls auf das Vorhandensein von Predellentafeln läßt die Erwähnung des Eisenwerks und der Häklein schließen. Denn es können darunter, da es sich dabei ausdrücklich um Schlosser- und nicht um Schmiedearbeit handelt, nur die Angeln und Zapfen, in denen sich die Täfelchen bewegten, verstanden sein. Diese allein hatte nämlich — vom Schlosse abgesehen — wie bei gewöhnlichen Haus- oder Zimmertüren der Schlosser und nicht der Schmied anzufertigen. Es besteht diese Arbeitsteilung noch bis auf unsere Tage.

Vom Schrein selbst wird in den Urkunden nichts gesagt. Wir brauchen aber die Existenz dieses unerläßlichen Altarteiles wohl nicht zu beweisen, zumal wir über die daranhängenden Flügel und die in ihm stehenden Skulpturen unterrichtet werden.

Ohne weiteres darf man annehmen, daß der Hochaltar einer Marienkirche in seinem Schreine irgendwie die Muttergottes zur Darstellung brachte. So hören wir denn auch in einer Pfarrkirchpropstrechnung von 1472 (Urk. 11, 2), daß der

[1]) Der Sarg dient ja eigentlich — daher der Name — zur Aufbewahrung von Reliquien. Deshalb der sorgfältige Verschluß.

Kirchpropst 20 Pfund Berner 10 Groschen 3 Vierer „von unserer lieben Frauen Bild“ (unter „Bild“ ist nach dem damaligen Sprachgebrauche immer „Bildwerk — Standbild“ zu verstehen) eingenommen habe. Außer dieser Marienstatue war noch ein Sankt Johannes (ob „Evangelista“ oder „Baptista“ bleibt unentschieden) in den Altarverband aufgenommen. Diese Figur scheint jedoch nicht im Schreine selbst, sondern frei, an exponierter Stelle gestanden zu haben, denn sie mußte mit 4 je $^1/_4$ Pfund schweren Nägeln befestigt werden (Urk. 7 Eintrag 6), während die übrigen Vollfiguren — der Zahl der Nägel nach waren es elf — mit je einem, jeweils $^1/_2$ Pfund schweren „Nagel“ genügende Sicherheit fanden (Urk. 7 Eintrag 5). Im ganzen hätten wir demnach mit 12 großen Figuren zu rechnen, von denen vorläufig nur eine Maria und ein Johannes dem Namen nach bekannt sind.

Über die Anzahl der Flügel wie über die der Teile, aus denen sich ein Flügel zusammensetzte, erhalten wir aus den Einträgen 8, 9 und 10 der Urk. 7 Auskunft. Die einzelnen Gemäldetafeln sollten damals „zusammengeschlagen“, das heißt zu Flügeln zusammengefügt werden, und man ließ zu diesem Zwecke 8 gleichgroße Eisenbleche, jedes zu 10 Kreuzer und 4 kleinere, jedes zu 4 Kreuzer, anfertigen. Vier große und vier kleine Bleche kamen davon „innen in die Tafeln“, an die Innenseiten der Flügel, die vier übrigen großen also wohl an die Außenseiten. Damit entfallen auf die Außenseite eines Flügels zwei große Bleche und auf die Innenseite zwei große und zwei kleine. Ein Flügel kann sich also aus nicht mehr als zwei Tafeln zusammengesetzt haben, und im Ganzen können es nicht mehr als zwei einfache Flügel gewesen sein. Unentschieden bleibt, wozu die kleinen Bleche dienten; selbstständige Funktionen hatten sie wohl kaum, denn dazu waren sie zu geringfügig[1]).

[1]) Denkbar wäre, daß durch sie zwei kleine Ansatzstücke an den äußeren Flügelenden angebracht werden sollten, die eine erhöhte Schreinmitte, wie sie uns beispielsweise der Blaubeurer Hochaltar zeigt, bedecken mußten. Doch spricht der Befund dagegen.

Den Schrein bekrönte ein Tabernakelwerk, das selbstständig fertiggearbeitet worden war und dann zum Schlusse dem bereits aufgebauten Altare aufgesetzt wurde (Urk. 6 Eintrag 50). Ebenso wie der Sarg mit der Mensa, war das Tabernakelstück mit dem Schreine durch zwei, allerdings nur $3^1/_2$ Pfund schwere Klammern fest verbunden.

Um das ganze Altarwerk zusammenzufügen, waren außerdem 500 je 15 Gramm schwere Nägel (Urk. 7 Eintrag 7), 60 je $^1/_2$ Pfund schwere (Urk. 7 Eintrag 11) und 18 ebensoschwere „schlechte" (schlichte, einfache) Eisenkloben (Urk. 7 Eintrag 12) nötig. Ferner mußten aus irgendwelchen Gründen im Altare leichte, insgesamt 36 Pfund schwere Eisenstangen angebracht werden, die dem Beschauer besonders ins Auge fielen und daher vergoldet wurden (Urk. 7 Eintrag 13).

Damit hätten wir die Urkunden über das Aussehen des ehemaligen Hochaltares erschöpft. Trotzdem sie uns in mancher Hinsicht sehr eingehend unterrichteten, wäre es doch unmöglich, auf Grund ihrer Angaben allein nun alle Teile des zerstörten Altares wieder aufzufinden oder zu identifizieren. Wir müssen uns daher größtenteils an solche Stücke, die Tradition, Wahrscheinlichkeit oder Stilkritik dem Altare einverleibten, halten und die Möglichkeit ihrer Zugehörigkeit zum Altarganzen erwägen.

Mit sehr großem Eifer ist man an's Suchen gegangen. Von Jahr zu Jahr wuchs „der Sterzinger Altar" an Umfang und schließlich ist er so groß geworden, daß heute fast sämtliche gotischen Stücke, es sind nicht wenige, seien es nun Voll- oder Halbfiguren, Architekturteile oder Gemälde, die sich in Sterzing befinden oder früher dort befanden, Multscher und dem Hochaltare zuerteilt werden.

Die einfache Überlegung sagt uns schon hier: das kann nicht alles richtig sein. Denn als die Sterzinger im 17. Jahrhundert ihre Kirchen barock einrichteten und die alten Altäre abbrachen oder umbauten, hatten sie doch nicht nur einen gotischen Altar, den Hochaltar, zur Verfügung, sondern

manchen anderen auch noch[1]). Und wenn sie, pietätvoll genug, die nicht mehr zu verwendenden Teile ihres alten Hochaltares retteten und aufbewahrten, warum sollten sie alle übrigen Altäre sozusagen bis auf den letzten kleinsten Rest vernichtet haben? So müßte es nämlich gewesen sein, wenn diejenigen Recht hätten, die alles, aber auch alles Erhaltene (mit Ausnahme der bekannten Kreuztragungsgruppe, die man Multscher gab, ohne sie in den Altar aufzunehmen) in den Sterzinger Hochaltar eingefügt wissen wollen.

Tinkhauser ist meines Wissens der erste, der 1855 den Sterzinger Hochaltar in die Litteratur eingeführt hat. Wir sind auf seinen Bericht schon im vorigen Abschnitte zu sprechen gekommen. Hier interessiert uns nur, was er von den Teilen des Altares selbst sagt. Von Figuren spricht er überhaupt nicht, sondern er weiß nur von sechs (gesperrt gedruckt) Flügeln zu erzählen, die jetzt (1855) im bürgerlichen Ratshause zu Sterzing aufbewahrt würden.

Fischnaler und Stadler haben sich den Kopf zerbrochen, wie Tinkhauser sechs Flügel (oder besser: Flügelteile) gesehen haben könnte, da doch nur mehr vier vorhanden seien und es vollständig ausgeschlossen erschiene, daß aus dem Rathause seit 1855 zwei Altarflügel spurlos verschwunden wären. — Ich glaube, der Fall liegt hier sehr einfach. Ein Irrtum ist wohl tatsächlich ausgeschlossen; Tinkhauser hat zweifellos sechs Flü-

[1]) Nachfolgende, chronologisch geordnete Notizen über Altäre in Sterzinger Kirchen entnehme ich C. Fischnalers Büchlein „Urkunden-Regesten aus dem Stadtarchive in Sterzing (Innsbruck 1902)". 1303 (Regest Nr. 2) und 1336 (Reg. Nr. 10) wird ein Martinsaltar in der Pfarrkirche erwähnt; ebendort 1332 (Reg. Nr. 6) und 1338 (Reg. Nr. 12) ein Johannisaltar und 1335 (Reg. Nr. 9) ein hl. Blutaltar. 1452 (Reg. Nr. 244) ein Zwölfbotenaltar in der Pfarrkirche. 1582, 24. April werden die 4 Altäre in der Pfarrkirche neu geweiht (Reg. Nr. 907). Am 23. Dezember 1648 wird der Jacobsaltar und Georgsaltar in der Pfarrkirche geweiht (Reg. Nr. 1252 und 1253). Am 12. Juli 1651 Weihe des Hochaltars in der St. Margarethenkirche (Reg. Nr. 1265). Am 15. Oktober 1681 werden 3 Altäre in der Margarethenkirche geweiht (Reg. Nr. 1432). — Aus den Akten entnehme ich, daß die Margarethenkirche und der Altar 1678 umgebaut wurden. 1736 sind die Seitenaltäre erneuert worden.

gel gesehen, aber nicht etwa die vier Flügelteile und die zwei Predellentafeln, die der Hochaltar urkundlich gehabt hat, sondern die vier Flügelteile des Hochaltares und zwei Flügel eines gotischen Altares, der sich ursprünglich in der Margarethenkirche befand, dessen Flügel aber ebenfalls schon seit langem im Rathause neben den Vorgenannten hängen.

Heute wird man allerdings nicht mehr in Versuchung kommen zu glauben, die Flügel dieser zwei Altäre gehörten einem Altare an. Erstlich hat man eine gründlichere Vorstellung von gotischen Altären und erkennt auf den ersten Blick, daß so verschiedenmaßige Bildtafeln sich nie zu einem Ganzen gefügt haben können, zweitens sind aber die Hochaltartafeln heute von Hauser „glänzend“ restauriert, während die Tafeln aus der Margarethenkirche in ihrer stumpfen, matten Farblosigkeit, mit ihren Beschädigungen und Übermalungen uns etwa noch den Zustand vergegenwärtigen, den die Gemälde des Hochaltares vor der Restauration eingenommen haben mögen[1]).

[1]) Reber teilt a. a. O. S. 1 und 2 über die Restauration Folgendes mit. „Da jedoch die weitgehenden rohen Übermalungen der Flügeltafeln einen genaueren Eingehen Widerstand leisteten, gab ich an geeigneter Stelle die Anregung, wenigstens den Gemäldeteil des Altares, an dessen kunstgeschichtlicher Wichtigkeit trotz aller Verschmierung kein Zweifel bestehen konnte, einer sachgemäßen Restauration zu unterziehen. Meine Wünsche fielen auf günstigen Boden. Unter gütiger Vermittlung Conrad Fischnalers ging die Stadt auf mein Anerbieten ein, das Werk in dem rühmlichst bekannten Atelier des Prof. Hauser an der K. Alten Pinakothek restaurieren zu lassen, wobei Herr Kustos Fischnaler die Kosten übernahm. Die Arbeit kam in den Monaten Januar bis April 1898 zu Stande, und das Werk, welches in seinem übermalten Zustande selbst die gewiegtesten Kenner in Bezug auf Wert und Entstehungszeit in Verwirrung gesetzt, erscheint jetzt nach sorgfältiger Abnahme aller Übermalungen wieder in der ursprünglichen Gestalt. Dabei erwiesen sich glücklicherweise die Beschädigungen nur an einigen Bildern erheblich, überall aber von der Art, daß der ursprüngliche Zustand mit voller Sicherheit wieder hergestellt werden konnte. Da ich Gelegenheit hatte, den Fortgang der Arbeit täglich zu beobachten, kann ich diesen Sachverhalt wie die schonendste und sachkundigste Ausführung der Restauration mit dem besten Gewissen verbürgen. Die Restauration ist an sechs Gemälden von Prof. Hauser durchaus eigenhändig, an den zwei

Nun wird man Tinkhauser freilich nicht zumuten dürfen, daß er nur deshalb, weil sechs Tafeln schlecht erhalten aussahen und nebeneinanderhingen, dieselben einem Altare zuerteilt hätte. Was Tinkhauser dazu wohl verleitete, war: die Tafeln des Altares aus der Margarethenkirche stammen ebenfalls aus Multschers Werkstatt und zeigen beiläufig die gleiche entwerfende Hand wie die der Gemälde des Hochaltares, sind aber, weil von Schülerhand ausgeführt, in der Qualität geringer als die letztgenannten. Daß dies bis jetzt von keinem Kunsthistoriker bemerkt worden ist — gedruckt finde ich wenigstens nirgends einen Hinweis — muß ich bei allen Untersuchungen über Multscher für das Erstaunlichste halten.

Mit den Gemälden aus der Margarethenkirche werden wir uns in einem späteren Abschnitte zu befassen haben. Von Tinkhausers sechs Flügeln bleiben vier doppelseitig bemalte Teile, die sich zu zwei Flügeln zusammenfügen, für unseren Hochaltar übrig. Man hat sich gefragt, wie diese vier Stücke aneinander zu passen sind und hat auf kompositionelle Gründe und auf Anordnungen bei anderen Altären hingewiesen. Aber es scheint, was man vorbrachte, war nicht überzeugend genug, denn es finden sich, wenn man die Litteratur übersieht, so ziemlich sämtliche Umstellungen, die man mit vier Teilen überhaupt vornehmen kann, angeführt und verteidigt.

Eine ganz einfache Beobachtung hat mir in diesem Falle die Lösung gegeben. Beim Nachmessen der Tafeln stellte sich das sonderbare Resultat heraus, daß „Verkündigung-Ölberg“ und „Geburt-Geißelung“ genau 1·845 m mit dem Rahmen breit waren, dagegen „Anbetung-Dornenkrönung“ und „Marientod-Kreuztragung“ 1·87 m. Ferner daß „Verkündigung-Ölberg“ und Marientod-Kreuztragung 2·04 m, dagegen „Geburt-Geißelung“ und „Anbetung-Dornenkrönung“ 2·05 m hoch waren.

Da die Rahmen die ursprünglichen alten sind und eine Tafel in der Breite nicht um 2·5 cm (beinahe zwei Finger breit) über die andere des gleichen Flügels hervorgesprungen sein

Bildern des Ölbergs und der Dornenkrönung von den K. Assistenten T. C. Sessig und A. Mayer unter Prof. Hausers Aufsicht ausgeführt“.

kann, ergeht, daß der eine Flügel von den 1·87 m breiten, der andere von den 1·845 m breiten Tafeln gebildet worden sein muß[1]). Nun sind aber die 1·845 m und die 1·87 m breiten Tafeln abwechselnd 2·04 m und 2·05 m hoch; die beiden durch sie gebildeten Flügel werden also genau gleichhoch, was unbedingt erforderlich ist. Dies trifft aber lediglich dann zu, wenn auf jeden Flügel eine 2·04 m und eine 2·05 m hohe Tafel entfällt. Somit sagen uns die Höhen und Breiten dasselbe: Der eine Flügel wurde durch „Geburt-Geißelung", „Verkündigung-Ölberg", der andere durch „Anbetung der Könige -Dornenkrönung" und „Marientod-Kreuztragung" erstellt. Ferner ist zweifellos sicher, daß die Marienscenen auf den Innenseiten, die Christusscenen dagegen auf den Außenseiten der Flügel angebracht waren. Dies entspricht nicht nur der Anordnung bei Marienaltären sondern auch dem Befunde, der durch die reichere Profilierung der Bildrahmen bei den Marienscenen ohne weiteres erkennen läßt, daß dieselben die Innenflügelseiten, die hauptsächlich sichtbaren, bildeten.

Da aber die gleichhohen Darstellungen auf beiden Flügeln in einer Querreihe angebracht sein mußten, damit bei zugeklappten Flügeln die Mittelhorizontale im Rahmenwerk gewahrt bliebe, ist mithin das ganze Problem auf eine Frage zusammengedrängt: welche Scene befand sich am linken (vom Beschauer aus) Flügel innen zu oberst? – Können wir diese Frage eindeutig beantworten, so ordnen sich sämtliche übrigen Teile rein mechanisch von selbst an, und die ursprüngliche Komposition ist gefunden. An fraglicher Stelle kann aber nur die „Verkündigung" angebracht gewesen sein; in diesem Punkte sind sich sogar — aus leicht begreiflichen Gründen — sämtliche Rekonstruktionsversuche einig. Da aber die „Verkündigung" 1·845 m breit ist, muß die ebenso breite „Geburt" den untersten Teil desselben Flügels eingenommen haben, und da die „Verkündigung" 2·04 m hoch ist, muß auf der rechten

[1]) Mit dieser Beobachtung stimmt auch die Tatsache, daß die 1·87 m breiten Tafeln eine Rahmendicke von 6·5 cm, die 1·845 m breiten dagegen eine solche von 6·7—6·8 cm aufweisen, überein.

Flügelinnenseite der gleichhohe „Marientod“ zu oberst gestanden haben. Für die rechte untere Ecke bleibt dann die „Anbetung der Könige“, die die Höhe mit der „Geburt“ und die Breite mit dem „Marientode“ gemein hat, übrig. Die Zusammensetzung der Außenseiten richtet sich nach der der Innenseiten; links oben „Ölberg“, links unten „Geißelung“, rechts oben „Kreuztragung“, rechts unten „Dornenkrönung“. Die Scenen beginnen demnach beim oberen linken Flügelteile, setzen sich über links unten nach rechts unten fort und endigen an der rechten oberen Ecke.

Erst nachdem diese Anordnung einwandsfrei durch rein äußerliche Erwägungen sichergestellt ist, hat es Wert, über die Gesamtkomposition des Künstlers zu sprechen, denn in jedem anderen Falle schieben wir — wenn auch unwillkürlich — unsere Gedanken, die uns gerade zu der betreffenden Rekonstruktion kommen ließen, dem Meister als seine eigenen in die Schuhe. Wenden wir uns zuerst den Außenseiten bei geschlossenem Altare zu. In der unteren Querreihe befinden sich die in einem Raume vorsichgehenden Scenen. Sie bieten durch ihre feste Wand- und Deckenkonstruktion für das Auge einen Unterbau, auf dem sich die beiden darüberstehenden, in freier Landschaft sich abspielenden Vorgänge bequem entfalten und in den in den Himmel ragenden Bäumchen auslaufen können[1]). Die beiden oberen Tafeln zeigen als Abschluß den Goldgrund, während die unteren nur durch Tür und Fenster das eingepreßte Muster durchscheinen lassen, gerade so wie bei einer stark bewegten Holzfigur, die vor einem Brokat steht, unten nur hie und da das Gold durchblitzt, oben aber über die sich verjüngende Figur hinauswächst und sie als Hintergrund um-

[1]) Dieses konstruktive Abwägen der Scenen übereinander, wie wir es auch bei den Innenseiten gewahren werden, entspricht dem Kompositionsschema der Innenseiten des Berliner Altares, wo ebenfalls die im Freien vorgehende „Geburt“ und „Anbetung“ auf dem im Raume sich abspielenden „Pfingstfest“ und dem „Tode Mariae“ ruht. Nur wird beim Berliner Altar die Zusammenfassung durch die Architektur noch stärker betont.

schließt. Im ganzen also ein turmartiger Aufbau: unter maßiv und schwer, oben leicht, luftig und in ausgezackter Silhouette endigend.

Ein zweites: ein Gruppieren um eine Mittelachse, die durch den senkrechten doppelten Rahmenstreifen gebildet wird. In der Architektur zwar ein scheinbares Divergieren der Linien; sieht man aber genauer zu, so nehmen die meisten den Ursprung in der Mittelachse. Sie ist gewissermaßen die Kante eines dreiseitigen Prismas; alle Flächen gleiten von ihr aus nach hinten zurück. Man beachte wie die Torpartie rechts oben sich in einer Parallelebene zur Türe rechts unten hält, wie die Bewegung des Zaunes und des Pfades rechts oben von der Achse sich entfernt und in die Tiefe führt, wie dadurch in die regellose Landschaft dieselbe Zielstrebigkeit wie in die Architektur hineingetragen ist.

Dieser Bewegung der Richtungen entspricht die Verteilung der Massen, sie beginnt breit an der Achse und flutet nach den Seiten hin sich verengend ab. Rechts und links unten wird in der Mitte die Ansicht eines in der Türe stehenden, der Achse abgekehrten Mannes gegeben. Im Zentrum der unteren Tafeln befindet sich Christus, beidemale ebenfalls abgewandt von der Achse; eine leicht geschwungene Rückenkurve eines Henkersknechtes gibt der Komposition jeweils den Abschluß nach dem Außenrande. Oben entsprechen der Architektur rechts die links sich auftürmenden Felsen; die Landschaft steigt nach außen hin in beiden Fällen an, um in einem fast in der äußersten obersten Ecke mündenden Hügelzuge zu endigen und so die Agierenden wie in einem Kessel oder Schoße in sich aufzunehmen.

Gewisse spätgotische, barocke, das rein konstruktive und Abwägend-Ausgleichende verwischende Äußerungen mag man in Diagonalen und Kurven der oberen Querreihe sehen. So nimmt z. B. der Zug mit dem kreuztragenden Christus die Bewegung des Zaunes von links auf und führt sie der rechten oberen Ecke zu, ohne für diese stark sich bemerkbar machende Schräge in der linken Tafel ein Äquivalent zu bieten.

Die offenbar vorhandene Flucht der Linien und Massen von der Mittelachse weg erklärt sich daraus, daß der Künstler nicht nur die Außenseiten auf den geschlossenen Altar hin zu komponieren hatte, sondern vielmehr den geöffneten berücksichtigen mußte. D. h. der Künstler rechnete damit, daß man den Altar und die Außenseiten der Flügel auch von rückwärts betrachtete. Es ergeht dies aus der reichen Ausschmückung der Altarrückwand, die wir weiter unten rekonstruieren werden. Der Altar war ja während des größten Teiles des Jahres geöffnet, also eigentlich die Rückansicht der Flügelaußenseiten, wenn diese überhaupt durch die Art der Altaraufstellung (in einem tiefen oder mit Umgang versehenen Chore) gestattet war, die wesentliche. Denken wir uns aber die Flügel zurückgeschlagen und vergegenwärtigen wir uns nun den Eindruck der von rückwärts gesehenen Außenseiten, so ist gerade das Gegenteil von dem zu sagen, was wir vorhin über die Richtung der Linien und Massen feststellen konnten. Jetzt laufen die Linien nicht von der Achse weg, sondern dieser zu. Auch der Zug des kreuztragenden Christus wendet sich nun nach innen, und damit ist ein für mich besonders unangenehmer Mangel in der Komposition bei geschlossenen Flügeln behoben. Allerdings kehrt sich dafür Christus am Ölberge dem Außenrande zu, aber in seinem ruhigen Knieen und in dem nach innen gewandten Engel und in den Jüngern ist ein genügendes Gegengewicht vorhanden. Die Schar der nach außen strebenden Häscher verschwindet zwar nicht ganz, bringt aber doch in ihrer Kleinheit kein wesentliches Richtungsmoment in die Darstellung.

Wenden wir uns nun von vorne dem geöffneten Altare zu, so überrascht uns die Harmonie der nur für diese eine Ansicht geschaffenen Flügelinnenseiten. Auch hier sind wie bei den Außenseiten die Darstellungen fein säuberlich in solche, die in der Landschaft, und solche, die im geschlossenen Raume vor sich gehen, geschieden. Jene nehmen die obere Querreihe, diese die untere ein. Wir haben es jedoch diesmal nicht mit freien Landschaften zu tun, sondern nur mit breiten Ausblicken auf

solche von einer in den Vordergrund gerückten, festgefügten Hausvorhalle aus. So wird auch in den untern beiden Bildern der architektonische Eindruck bald vorherrschend, und die starken Holzpfeiler, die mit Bedacht je zweimal an den Tafelenden aufgestellt sind, geben den oberen Stücken hinreichende Ruhe- und Stützpunkte. Deshalb konnten die landschaftlichen Bilder ohne Schaden für die Klarheit der Anordnung das Fundament abgeben. Der konstruktive Aufbau der Tafeln übereinander wird dadurch nicht im geringsten beeinträchtigt, sondern deutlich genug betont.

Von den vier Darstellungen sind die obern beiden ausdrücklich nach der Mitte hin orientiert, während die untern durch die in ihnen zum Ausdruck kommenden, aber sich aufhebenden Gegenrichtungen eine mehr neutrale Haltung einnehmen. Bei der Massenverteilung fällt auf, daß die zwei figurenreichsten Scenen auf dem rechten Flügel, der ohnedies schon $2^1/_2$ cm breiter als der andere ist, vereinigt sind. Die Leere des linken Flügels wird dadurch beinahe akzentuiert. Aber es will dieser Umstand bei den sonstigen Vorzügen in der Anordnung und Zusammenfassung wenig besagen.

Die geschlossenen Flügel bedeckten den Schrein vollständig; durch ihre Maße werden also die des Corpus erschlossen. Wir erhalten als Höhe $2{\cdot}04 + 2{\cdot}05 = 4{\cdot}09$ m und als Breite $1{\cdot}845 + 1{\cdot}87 = 3{\cdot}715$ m; der Schrein war demnach fast quadratisch. Dieser riesige Kasten mit 2 anhängenden Flügeln ruhte, wie wir bereits sahen, auf einer Predella, die ihrerseits wieder mit der Steinbank verankert war. Da wir die ursprünglich vorhandenen Predellatafeln, mit deren Hilfe wir wie beim Schreine die Maße des Sarges hätten berechnen können, nicht mehr haben, müssen wir uns logischerweise der noch am alten Orte befindlichen Mensa zuwenden, die uns mit ihren Abmessungen vielleicht einiges über die Länge des Sarges aussagen kann. Die Höhe der Mensa beträgt vom Chorboden aus gemesssen $1{\cdot}40$ m, ihre Länge $2{\cdot}71$ m[1]), das Tiefenmaß kommt für unsere Rekonstruktion nicht in Betracht. Da die Mensa für den zu

[1]) Auffälligerweise genau 1·00 m weniger als die Länge des Schreines!

rekonstruierenden Hochaltar erbaut wurde, müssen wir ohne weiteres annehmen, daß der Sarg bequem auf der Mensa aufstand, d. h. seine Längenausdehnung die der Mensa auf keinen Fall überschreiten durfte. Mit anderen Worten: die Länge des Sargkastens konnte an seiner Bodenfläche gemessen höchstens 2·71 m (= Länge der Mensa) betragen haben. Da aber unbedingt ein kleiner Spielraum von 10—15 cm auf jeder Seite zwischen der Kante der Mensa und dem Sargende vorhanden war, kommen wir auf eine Maximallänge des Sarges von 2·40 bis 2·50 m [2·71—0·20 (0·30) = 2·51 (2·41) m]. Nun betrug die Länge des Schreines 3·715 m; es waren also auf jeder Seite durch Vermittlung irgend welcher architektonischer Überleitung 60—65 cm [3·715—2·40 (2·50) : 1·315 (1·215) m; die Hälfte davon 65·7 (60·7 cm)] zu überwinden, um das Auge vom Schreine zur Mensa ohne Stocken herabzuleiten.

Nehmen wir an, daß der Sarg seine Maximallänge von 2·40—2·50 m erreichte — wesentlich kleiner kann er bei dem großen Aufbau nicht gewesen sein — so hätten wir nach zwei symmetrischen überleitenden Gliedern zu suchen, die in der Oberkante 60—65 cm messen. Eines von diesen Stücken hat uns der Zufall tatsächlich bewahrt; es ist von Stadler bei Herrn Josef Feistenauer in Sterzing aufgestöbert worden, nur hat er ihm in seiner Rekonstruktion einen unmöglichen Platz, als Konsole unter einem der Ritter, angewiesen[1]). Das betreffende Stück, das unsere rein rechnerischen Erwägungen faktisch bestätigt, ist leider nicht mehr vollständig erhalten (seine größte Länge: 55 cm, seine größte Höhe: 68 cm); aus seinem jetzigen Zustande heraus läßt sich jedoch die ursprüngliche Gestalt bis auf den Centimeter genau angeben. Darnach hat die ursprüngliche Länge an der Oberkante 62 cm und die ursprüngliche Höhe 87·5 cm betragen. Diese Höhe von 87·5 cm ist

[1]) Stadler ist neuerdings selbst davon abgekommen: „Auch glaube ich, daß das im Besitze des Herrn Feistenauer in Sterzing befindliche, in Spitzbogen durchbrochene Werkstück wohl zum Altare gehörte, jedoch nicht als Konsolenverkleidung verwendet wurde“ (Monatsh. für Kunstw. 1912 S. 281.).

gleichzeitig die Höhe des Sarges; seine Gesamtlänge läßt sich jetzt auch genau berechnen; sie beträgt 3·715—1·24 (2 × 0·62) = 2·475 m[1]).

Da der obere Rand dieses architektonischen Zierrates gleichzeitig die Höhe des Sargrahmens angibt — er ist nur eine Weiterleitung von diesem — so vermögen wir auch die lichten Weiten des Sarges zu bestimmen. Der obere Rand des Feistenauerschen Stückes beträgt stark 6 cm; diese je zweimal von der Höhe und Länge des Sarges abgezogen, ergibt eine lichte Sarghöhe von 75 cm [87·5—12·5 (2 × stark 6 cm) = 75 cm] und eine lichte Sarglänge von 2·35 m (2·475—0·125 = 2·35 m). Da der breite, geschwungene Rand des Feistenauerschen Stückes eine Breite von 11 cm aufweist und dieser wieder nur, wie die Rekonstruktion[2]) zeigt, die Fortsetzung des Schreinrahmens sein kann, ergeben sich auch die genauen lichten Schreinweiten.

---

[1]) Es entfällt daher auf eine Predellatafel 0·875 × 1·237 m. Wahrscheinlich war jedoch jede Tafel noch einmal durch Scharniere in zwei Hälften geteilt, wie dies öfters vorkommt. (Ich erinnere z. B. an den Deokarus-Altar in St. Lorenz zu Nürnberg; bei diesem Altare konnten übrigens auch die Predellentafeln verschlossen werden). Wir erhielten dann 4 Tafeln zu je 87·5 × 61·8 cm, wobei in diesen Maßen eventuell vorhandene Rahmung eingeschlossen wäre. War der Sarg geöffnet, so wurden auf beiden Seiten die Tafeln in den Scharnieren (den „Häklein" der Urkunden?) zusammengeschlagen, so daß nur je eine Tafel sichtbar war. Diese bedeckte dann auf jeder Seite genau das Architekturstück, das mit seiner Breite von 62 cm der von 61·8 der Predellatafeln gleichkam. Da dieselben nicht gut über den Schreinumriß hervorstehen konnten — jeder spätgotische Altar hat etwas Monstranzmäßiges, sich nach unten Verjüngendes — andererseits aber auch die Architekturstücke nicht nur teilweise durch sie bedeckt werden durften, scheint unsere Rekonstruktion die einzig günstige: die Schreinvertikalen setzten sich in dem äußeren Rande der Predellatafeln fort.

[2]) Die 3 Rekonstruktionszeichnungen wurden von Herrn Kunstmaler Oscar Gehrig in Karlsruhe nach meinen Entwürfen und Angaben ausgeführt und sind alle im gleichen Maßstabe gehalten. Sie sollen lediglich eine Illustration zu dem Gesagten bieten. Auf eine detaillierte Ausführung konnte verzichtet werden, da für Einzelheiten die photographischen Aufnahmen der Altarteile immer daneben zu vergleichen sein werden.

Und zwar ist die lichte Schreinhöhe auf 4·09—0·22 (2 × 0·11) = 3·87 m und die lichte Schreinbreite auf 3·715—0·22 = 3·495 m zu beziffern.

Hat sich durch rechnerische Überlegung ergeben, daß das Feistenauersche Stück zum ehemaligen Hochaltar gehört haben muß, so kann ein anderes unbedenklich für denselben ebenfalls in Anspruch genommen werden: ein Bruchteil eines Schreinrückens, das sich jetzt im Lichthofe des Rathauses zu Sterzing befindet[1]). Denn es zeigt dieser Überrest auf seiner Vorderseite das gleiche Motiv, die fortlaufenden gotischen Dreipaßbogen, bis ins kleinste Detail genau mit dem Feistenauerschen übereinstimmend. Zudem ist diese Holztafel vorder- und rückseitig geschmückt, kann also nur einem frei im Chore stehenden Hochaltare dienlich gewesen sein. Dieses mit wundervollen Goldornamenten ausgestattete und auf der Rückseite mit einem „letzten Gerichte" bemalte Brett ist, wie ich glaube, von fundamentaler Bedeutung für den Aufbau der Schreinfiguren und der Schreinrückseite. Dasselbe wird deshalb bis ins einzelnste zu untersuchen sein.

Seine heutigen Maße betragen in der Breite (unten gemessen) 1·36 m, in der Höhe 2·01 m, doch ist es weder in der Höhe noch in der Breite vollständig erhalten. Oben über der Rundbogenarchitektur führte das Brett noch beträchtlich weiter: davon war die Vorderseite, wie aus den unbemalten Resten ergeht, nicht sichtbar, während die Rückseite den Oberkörper Christi und rechts und links je einen ins Horn blasenden Engel gewahren ließ. Die Ergänzung Christi gibt uns einen ungefähren Anhalt, wie hoch sich das Brett nach oben erstreckt haben kann, denn über Christus konnte sich nichts mehr be-

---

[1]) Es wird eben als Hintergrund für eine barocke Madonna benützt, ist in zwei Teile auseinandergebrochen und barbarisch mit je einer großen Schraube an der Wand befestigt, so daß eine Besichtigung der bemalten Rückseite im allgemeinem unmöglich geworden ist. Mit vieler Mühe habe ich seiner Zeit eine kurze Befreiung von der Wand erreicht, so daß ich das Stück im Licht untersuchen und photographieren konnte. Es befindet sich jedoch jetzt wieder an seinem alten Platze.

funden haben. Es sind dafür 75 cm angenommen worden; dabei bleibt noch über Christus ein kleiner Raum, wo die Bretter des Schreines zusammenstießen, übrig. Da die ganze Schreinhöhe 4·09 m beträgt, ist mithin nach unten hin ein 1·33 m langes Stück [4·09—(2·01 + 0·75) = 1·33] verloren gegangen. Dieses war jedoch nicht wie der obere Teil beim Abbruche des Altars weggesägt worden, sondern schon ursprünglich neu angesetzt gewesen. Dies geschah vorne mit einer überkragenden Leiste, hinten mit andern, nicht mehr feststellbaren Mitteln. Die Ansetzungsstelle war sowohl hinten wie vorne verdeckt.

Wie aus der Komposition der Rückseite ergeht, haben wir das mittelste Brett des Schreinrückens vor uns. Rechts und links müssen zwei je 1·177 m breite Bretter (3·715—1·36 = 2·355 m; 2·355 : 2 = 1·77 m) angesetzt gewesen sein. Dies wurde ebenfalls durch etwa 5 cm breite Leisten, deren Reste noch vorhanden sind, bewerkstelligt. Im ganzen war also der Schreinhintergrund durch vier teilweise sichtbare Leisten, die in Rundbögen oben zusammenliefen, in drei Vertikalstreifen zerlegt, von denen der mittleste, der größte, 1·36 m breit war, während die seitlichen nur je 1·067 m, (1·177—0·11 [Rahmenwerk] = 1·067) ausmachten.

In welcher Höhe das vorhandene Brett in den mittleren Schreinstreifen einzuordnen ist, ergibt sich ohne weiteres aus der Rekonstruktion des Christus, mit dem die Darstellung auf der Rückseite nach oben hin abschloß[1]). Die, wie wir sahen, verdeckte Vorderseite davon kann nur einen Baldachin getragen

[1]) Ganz unmöglich kann, obwohl es Stadler (Monatsh. f. Kunstw. 1912 S. 281) in Erwägung zieht, dieses 75 cm hohe Stück etwa als Überhöhung der Rückseite über den Schrein hinausgetreten sein. Denn dadurch rückte die Rundbogenarchitektur auf der Vorderseite direkt unter das obere Schreinende, und das reiche Ornamentwerk würde dann entweder durch den Baldachin verdeckt oder die entstehenden Zwickel blieben unverständlich. Ferner kämen die kronehaltenden Engel dadurch in einer Entfernung von etwa 1·50 m von Mariens Haupt zu schweben [3·87 lichte Schreinhöhe) — 0·79 (Abstand der Engel von dem Bogenscheitel) = 3·08 m; 3·08 — 1·58 (Madonnenhöhe) = 1·50 m].

haben, der in die durch die Rundbogenarchitektur entstehenden Zwickel einlief[1]). Von ihm ist ebenso wenig wie von den zwei flankierenden Seitenbaldachinen mehr etwas erhalten. Letztere scheinen, wie so häufig, etwas höher als der Mittelbaldachin gewesen zu sein, denn wenn wir für die zwei verlorenen Seitenstreifen eine ähnlich abschließende Rundbogenarchitektur annehmen, wie sie der Mittelstreifen zeigt, kommen die Bogenscheitel der Seitenstreifen, bei geringerem Radius, tiefer zu sitzen.

Bevor wir nun näher betrachten, welche Figuren unter diesen Baldachinen im Schreine Platz fanden, wenden wir noch kurz der Altarrückseite unser Augenmerk zu. Sie zeigte ein gemaltes letztes Gericht, von dem nur das bereits erwähnte Bruchstück erhalten ist. Auf dem verlorenen linken Brette hätten wir uns oben Maria knieend vorzustellen, darunter wahrscheinlich Engel, die die „Guten" zur Himmelspforte geleiteten. Das verlorene rechte Brett wird oben Johannes, darunter den Höllensturz der „Bösen" gezeigt haben. Die ganze Komposition muß ähnlich — wenn auch viel einfacher — angelegt gewesen sein, wie wir sie 14 Jahr später auf dem Triumphbogen des Ulmer Münsters vorfinden. Ich meine ähnlich im räumlich-kompositionellen Sinne. Oben nimmt die Darstellung die ganze verfügbare Breite ein und läuft nach unten in Zwickeln aus.

Eine solche Anordnung wird man bei einem Triumphbogen begreiflich finden; doch warum bei einer fast quadratischen Altarrückenwand? — Der Befund gibt uns die Antwort: weil hier wie dort ein fremdes Element die Entwicklung der Darstellung hinderte. Bereits Stadler hatte bemerkt, daß auf dem erhaltenen Stücke des letzten Gerichtes ein unbemalter Platz ausgespart ist, auf den in den Umrissen eine noch erhaltene turmkuppelartige, im Grundriß sechseckige Holzbekrönung genau paßt. Sie befindet sich jetzt auf dem Rathausspeicher und ist ziemlich vollständig erhalten; nur sind die auf den Kanten aufsitzenden Krappen stark beschädigt. Legen wir dieses 1·265

[1]) Dadurch erklärt sich der sonderbare Umriß des zerstörten oberen Teiles des letzten Gerichtes. Der auf seiner Vorderseite angebrachte Baldachin ließ sich nur durch Wegsägen beseitigen.

Meter hohe Stück dem letzten Gerichte an zukommender Stelle auf, was ich mit den Originalen versucht habe, so reicht seine Spitze etwas in die Höhe der Füße des Heilandes, während sein unterer Abschluß etwa 35 cm oberhalb des Brettendes vom letzten Gericht fällt. Es bleibt also unten ein 35 cm breiter Horizontalstreifen frei. Dieser war jedoch ebenfalls bedeckt, denn er ist unbemalt und es befinden sich rechts und links zwei größere Löcher[1]), die zur Befestigung und Einfügung irgend welcher weiterer Teile dienten.

Unter dieser turmartigen Bekrönung hat sich demnach noch ein Architekturglied befunden, das sich verbreiternd, sich mindestens über den ganzen Mittelstreifen (1·36 m) ausdehnte. Wie sich dieser Aufbau weiter nach unten hin ausnahm, kann bei dem gänzlichen Fehlen von dazugehörigen Stücken ohne weiteres nicht gesagt werden. Es läßt sich nur feststellen, daß derselbe sich bis auf die Mensa erstreckte, denn bei dieser ist eine besondere Ausbuchtung an der Rückseite angebaut, die gleichsam als Konsole und Fundament das ganze Gebäude zu tragen hatte (vgl. die Rekonstruktion)[2]). Der Zwischenraum zwischen der Mensaoberfläche und dem untersten Rande der erhaltenen Holzkuppel beträgt ungefähr 2·70 m, mithin der ganze Aufbau beinahe 4 m (3·965 m).

Stadler behauptet (a. a. O. S. 143—144), daß „man sich nicht gut etwas anderes als eine Statue (hl. Michael) unter der Bekrönung vorstellen" könnte. Dieser Vorstellung kann ich aus drei Gründen nicht beipflichten. Erstlich spricht der Befund dagegen. Denn unter einer oben mindestens 1·36 m breiten Bekrönung, deren Unterbau an der Mensa noch 1·20 m breit ist, kann nicht nur e i n e Figur gestanden haben. Mehrere Statuen sind aber im thematlichen Zusammenhange nicht wohl

[1]) Das viereckige Loch links ist 7·5 cm vom Brettende entfernt, besitzt eine Höhe von 14·7 cm und eine Breite von 15·3 cm. Das oblonge Loch rechts ist 7·5 cm hoch und 14 cm breit.

[2]) Diese Eigentümlichkeit der Mensa beweist deutlich, daß wir es mit der ursprünglichen, für den ersten Hochaltar erbauten zu tun haben. Denn dieser Vorsprung der Mensa an der Rückseite ist gänzlich bedeutungslos für den jetzigen Altar.

denkbar. Zweitens wird man keinen 4 Meter hohen Aufbau an die Rückwand eines Hochaltares anlehnen, um lediglich eine 1·50 m hohe Figur darin unterzubringen[1]). Drittens wird man nicht eine prunkvolle architektonische Umrahmung um eine Figur geben, die sozusagen nur als Nebenfigur neben den doch mit recht einfachen Mitteln von Gesellenhand gemalten Hauptfiguren des letzten Gerichtes zu fungieren hatte. Dadurch würde die Bedeutung Christi als Weltenrichter und Mariae und Johannis als Fürbittende ohne Frage nicht unwesentlich geschmälert.

Nun hat aber dieser Aufbau tatsächlich eine über das letzte Gericht hinausgehende, akzentuierte Ausstattung erhalten. Er muß also in seinem Inneren noch etwas Ehrwürdigeres als die Darstellung Christi, Mariae und Johannis geborgen haben, denn auf den hieratischen Aufbau wird bei allen Altären gerade so wie in der ganzen Organisation der katholischen Kirche der größte Wert gelegt. Ein Vergleich mit ähnlichen Aufbauten an den Altarrückseiten bringt uns die Lösung: wir haben es wohl mit einem Sakramentshäuschen, das die geweihte Hostie in sich aufnahm, zu tun. Die Verbindung des Sakramentshäuschens mit der Altarrückseite wird in der Geschichte des gotischen Altares nicht gerade häufig verzeichnet. Es hängt das einmal damit zusammen, daß diese Lösung eine der weniger glücklichen war, die für die Frage der Verbindung von Flügel- und Sakramentsaltar im 15. Jahrhundert gefunden wurde. Zudem war sie nicht einmal überall anwendbar. Dann aber besitzen wir über die Altarrückseiten-Ausgestaltung überhaupt sehr spärliche wissenschaftliche Nachricht. Weil im Mittelalter die Altarrückwand meist Gesellenhänden zur Aus-

[1]) 1·50 m ist die Durchschnittsgröße der Schreinfiguren. Größer als diese kann die Figur auf der Rückseite auf keinen Fall gewesen sein. Zieht man von dem zwischen Mensa und Bekrönung vorhandenen Abstande von 2·70 m die Figurhöhe von 1·50 m ab, so bleibt immer noch 1·20 m übrig. — Im Verlaufe unserer Untersuchung werden wir zudem sehen, daß der hl. Michael an ganz anderer Stelle im Hochaltar seinen Platz fand; daß also auch aus diesem Grunde eine Aufstellung desselben an der Schreinrückseite ausgeschlossen erscheint.

schmückung überlassen wurde, hat sie die kunstgeschichtliche Forschung stiefmütterlich behandelt. Es mag also wohl möglich sein, daß der Anbau von Sakramentshäuschen an Hochaltäre doch öfters vorkommt, als aus den Beschreibungen erhellt.

Mir sind nur zwei Fälle, die ich E. F. A. Münzenbergers Buch „zur Kenntnis und Würdigung der Mittelalterlichen Altäre Deutschlands“ (Bd. 1, 1885 ff.) verdanke, bekannt geworden. Ein sehr frühes Beispiel (nach Münzenberger Ende des 13., Anfang des 14. Jahrhunderts) findet sich in der Dominikanerkirche zu Erfurt. Münzenberger (a. a. O. S. 61) schreibt darüber folgendes: „Dieser Altar ist nun auch noch durch einen dritten Bau höchst merkwürdig. Man hat nämlich unmittelbar an die Rückseite des Altars, also die erwähnte älteste Altartafel berührend, ein Sakramentshäuschen von Stein aufgeführt, welches jetzt den gesamten Altarbau überragt, und zu dem eine ebenfalls hinter dem Altar angebrachte Steintreppe den Aufgang vermittelt. Von dort holte man das allerheiligste Sakrament, um es vorn auf den Altar zu exponieren. So viel wir bis jetzt sagen können, ist diese Einrichtung ein Unikum in Deutschland.“

Das zweite, allgemeiner bekannte Beispiel zeigt die Rückseite des Hochaltares in St. Martin zu Landshut. Lassen wir auch darüber Münzenberger (a. a. O. S. 90—91) zu Worte kommen: „Der Altar hat eine hervorragende Bedeutung, weil er als Sakramentsaltar erbaut worden ist und vorn eine Nische zur Exposition der Monstranz hat, während an die Rückseite sich ein vollständiges Sakramentshäuschen anlehnt, wie wir solches ganz in ähnlicher Anlage in der Dominikanerkirche zu Erfurt gefunden haben. Die Rückseite des St. Martin-Altares ist auf beiden Seiten des Sakramentshäuschens, zu dem fünf steinerne Stufen hinaufführen, in reicher Architektur gegliedert. Die Statuen, die dieselben einstens geschmückt haben, sind verloren gegangen, nur die untere Reihe von Reliefbrustbildern hat sich hier erhalten. Außerdem findet sich hier noch in einer der Bogenstellungen rechts in Relief ein Engel mit Spruchband, auf

dem wir lesen: Francz Haselbach hat gebenn LXV guldein czu dem altar. Anno Dñi MCCCCXXIV".

In Felix Raibles grundlegendem Werke „Der Tabernakel einst und jetzt" (Freiburg 1908) wird S. 215 ferner auf eine Textstelle aus der mystischen Literatur des 14. Jahrhunderts hingewiesen, die ebenfalls wohl auf ein an der Altarrückseite angebrachtes Sakramentshäuschen hindeutet. A. Birlinger[1]) hat zuerst den ganzen Text aus einem in Frauenfeld befindlichen Pergamentkodex im Zusammenhang veröffentlicht. Es heißt da S. 181 ..... ein mentsch das was in großer anuehtung vnd gieng disú sâlig swester Kathrin [von Stein] an ir gebett hinder den altär vnd batt da vnsern herren vber den mentschen."

Es besteht also kein Zweifel, daß es an die Altarrückwand angelehnte Sakramentshäuschen gab. Wie haben wir uns dieses nun in Sterzing eingerichtet zu denken? Sehr wahrscheinlich so, daß der 2·70 m hohe Zwischenraum zwischen der Mensa und der Holzkuppel durch einen Stein- oder Metallbehälter, auf den die Holzkrönung paßte, ausgefüllt war. Denn wir werden nicht gut annehmen können, daß das ganze Sakramentshäuschen nur aus Holz bestand; wegen der Feuergefährlichkeit wurde durchwegs Stein und Metall für diesen Zweck bevorzugt, war sogar später durch besondere Vorschriften gefordert. Nicht mehr feststellbar ist, ob eine kleine Treppe die Einstellung der Monstranz in das Gehäuse erleichterte[2]). Bei den bescheidenen Abmessungen unseres Aufbaues war eine solche wohl kaum nötig. Spuren einer Treppe sind jedenfalls nicht mehr vorhanden. Sonst läßt sich nichts Näheres über die Gestaltung des Sakramentshäuschens mehr sagen; vielleicht war es nur architekto-

---

[1]) Alemannia, Zeitschrift für Sprache, Litteratur und Volkskunde des Elsaßes, Oberrheins und Schwaben, Bd. 15 (1887) S. 150 ff. „Leben heiliger allemanischer Frauen des Mittelalters. V. Die Nonnen von St. Katharinental bei Dießenhofen [Kanton Thurgau]."

[2]) Der Frage, ob gleich dem Landshuter Altar vorn im Schreine oder Sarge eine Expositionsnische eingebaut war, wird später näher zu treten sein.

nisch gehalten, vielleicht verzierte es auch plastischer Schmuck, der jedoch sowohl wegen der geringen Maße des Häuschens als der überragenden Bedeutung der geweihten Hostie nur untergeordnete Bedeutung haben konnte. Selbst bei den größten Sakramentshäuschen, wie bei dem Kraftschen in St. Lorenz zu Nürnberg, tritt die Plastik vornehm in den Hintergrund und unterstreicht so den erhabenen Zweck des Ganzen.

Wir haben zuerst die Rekonstruktion der Altarrückwand erledigt, um zur Gewißheit zu gelangen, daß an ihr keinerlei Großplastik Verwendung finden konnte. Die vielen attribuierten Holzfiguren bleiben demnach zur Füllung von Sarg, Schrein, Tabernakelwerk und — für andere Altäre übrig. Wir wenden uns zuerst dem Aufbau der Schreinfiguren zu und beginnen bei den tuchhaltenden Engeln, die den Hintergrund für die Vollfiguren abgaben.

Vier Engel mit Tuchstücken sind bis jetzt bekannt geworden: zwei befinden sich im Sterzinger Rathaussaale, zwei weitere in einem Glaskasten im Treppenhause der Frau Wegscheider in Sterzing. Der Befund sagt uns, daß alle vier Stücke mit Nägeln, deren Einschlagstellen sich noch zeigen, an den Vertikalstreifen der Altarwand aufgenagelt waren und dieser mit ihrer Rückseite glatt anlagen, d. h. die Reliefbildebene parallel zu der Altarwand stand. Dieses ist daraus ersichtlich, daß die etwa 12·5 cm tiefen Kanten, in denen die einzelnen Engel zusammenstoßen, genau rechtwinkelig gearbeitet sind.

Das auslaufende Tuch der Wegscheiderschen Engel läßt erkennen, daß wir es mit den beiden in den äußersten Ecken des Schreins zu versetzenden Engeln zu tun haben. Nun sind die beiden Seitenstreifen der Altarwandung 1·067 Meter breit; ziehen wir davon 5 cm für die äußerste Eckleiste und 40 cm, die Breite der Wegscheiderschen Engel, ab, so bleiben 0·617 m für das nächste Engelpaar übrig. Die Rathausengel sind genau 0·615 m breit, mithin fraglos die auf die Wegscheiderschen nach innen zu folgenden Engel. Denn wären die beiden Rathausengel für den Mittelstreifen bestimmt gewesen, wie Stadler

annimmt, so müßten sie eine Breite von 0·68 m (1·36 : 2 = 0·68 m) aufweisen.

Wir haben also einmal ein rhythmisches Anwachsen der Tuchbreiten der Engel von außen nach innen zu konstatieren (0·40: 0·615; 0·68), das mit der Einteilung des Altares in drei Vertikalstreifen, von denen der mittelste die größte Breitenausdehnung besitzt, Hand in Hand geht. Dasselbe rhythmische Anwachsen zeigt sich auch in der Gesamthöhe der Engel. Die höchste Höhe der Wegscheiderschen Engel beträgt 1·35—1·36 m, die der Rathausengel 1·425—1·44 m; die Höhe des fehlenden Mittelpaares wäre also wohl auf 1·50 m zu veranschlagen. Durch diese Höhendifferenzen ist eine von den Seiten nach der Mitte zu leise ansteigende Linie sowohl in den Tüchern wie in den Köpfen der Engel bedingt, wie das auch aus den Abbildungen ersehen werden kann. Die Wegscheiderschen Engelköpfe kommen dadurch etwa 30 cm — so groß ist die Gesamtdifferenz der Höhenunterschiede — tiefer als die Köpfe des mittelsten Engelpaares zu sitzen.

Die Komposition und Verteilung der Engel läuft offensichtlich darauf hinaus, das Auge auf die Mitte zu konzentrieren, denn im Mittelpunkte des Schreins stand die hoheitsvolle Madonna mit dem Jesusknäblein auf dem Arme. Mit ihr wie mit den sie umgebenden vier weiblichen Figuren müssen wir uns nun beschäftigen, um die Höhe zu eruieren, in welcher die ganze Engeldraperie angebracht war. Daß im ganzen fünf Figuren vor dem von sechs Engeln gehaltenen Tuchvorhange standen, ist zweifellos. Dies ergibt sich aus den Aussparungen in der Bemalung der noch in ihrer alten Fassung erhaltenen Rathausengel, die zeigt, daß jeweils da, wo zwei Engel zusammenstießen, eine Figur Platz fand, die die unschöne Fuge verdeckte. Die Bemalung der Rathausengel läßt ferner schließen, daß die Köpfe der davorstehenden Figuren nicht höher als unter den Saum des Tuchüberfalls reichten, denn dieser ist durchweg bemalt.

Unmöglich können die Vollfiguren mit ihrem ganzen Oberkörper über die tuchhaltenden Engel hervorgeragt haben, wie

Stadler das (a. a. O. Tafel 11) annimmt und wie es auch bei verschiedenen Altären tatsächlich vorkommt. In der Faltenkomposition der Rathausengel zeigt sich nämlich ein deutliches Dreieck, das in die durch die Oberkörper zweier Vollfiguren gebildete Lücke paßt und nach dieser angelegt ist. Ebenso sagen uns die durch die Tücher in realistischer Weise durchmodellierten Engelsfüßchen (auf den Abbildungen kaum erkennbar), daß dieselben nicht verdeckt gewesen sein können. Die Vollfiguren waren also genau wie beim Kargaltar von der Draperie überhöht und umrahmt.

Haben wir in dem Engelhintergrund ein langsames Ansteigen der Mitte zu beobachten, so müssen wir dies auch bei den davorstehenden Figuren voraussetzen. Tatsächlich zeigen sich bei der Madonna, die den heutigen Hochaltar der Pfarrkirche schmückt, und den vier Jungfrauen, die früher in Sankt Margarethen standen, jetzt aber im Chor der Pfarrkirche aufbewahrt werden, analoge Höhenunterschiede. Nach Stadler mißt die Madonna, deren Postament 7 cm hoch ist, insgesamt 1·58 Meter. Bei den Jungfrauen fehlen die Postamente sämtlich. Ursula und Katharina messen ohne diese 1·46—1·48 m, also mit dem 6 cm hohen Postament etwa 1·52—1·54 m. Sie sind demnach ungefähr 4—6 cm kleiner als die Madonna. Apollonia und Barbara haben dagegen nur eine Höhe von 1·42—1·44 m, Meter, sind also wiederum um 4 cm kleiner als Ursula und Katharina[1]).

Die Gruppierung der Figuren erhellt aus diesen abgestuften Höhenmaßen: die Madonna in der Mitte, ihr zur Seite Ursula und Katharina, neben diesen, den beiden Schreinenden zu, Apollonia und Barbara. Betrachten wir die Komposition der einzelnen Figuren genauer, die Drehung der Köpfe, die der Madonna zugerichtet sein mußten wie die der Engel des Hintergrundes, so gelangen wir noch zu einer genaueren Aufteilung

[1]) Diese Höhenunterschiede kann jeder an den Abbildungen der Kunsthistorischen Gesellschaft für photographische Publikationen (1908) Tafel 14—17 nachprüfen. Dort wurden die Maße allgemein auf 1·46—1·48 m angegeben.

der weiblichen Heiligen: rechts von der Madonna zuerst Katharina, dann Apollonia, links Ursula, dann Barbara. Stadler hatte die Verteilung der Figuren auf beide Seiten aus kompositionellen Erwägungen heraus bereits richtig gefunden, nur die Figuren links unter sich vertauscht, da er auf die Höhenunterschiede nicht achtete.

Mehr als fünf Figuren können, wie schon aus den fünf Fugen des Hintergrundes ergeht, im Schreine nicht gestanden haben; zum gleichen Resultate führt uns eine Addition der Breitenausdehnungen der einzelnen Figuren. Die verfügbare lichte Schreinbreite beträgt 3·495 m. Die größte Breite der Madonna nach Stadler 0·72 m, die der weiblichen Heiligen jetzt etwa 0·56 m. Dabei ist zu berücksichtigen, daß das nach unten ähnlich wie bei der Madonna breit aufsetzende Gewand sämtlicher weiblichen Heiligen später weggestemmt wurde. Nun liegt aber gerade die größte Breitenausdehnung unten am Fuße der Figuren. Rechnen wir nur eine Breite von 0·60 m für jede der vier weiblichen Figuren, so erhält man eine Gesamtbreite von 3·12 m ($4 \times 0{\cdot}60 = 2{\cdot}40$: $2{\cdot}40 + 0{\cdot}72 = 3{\cdot}12$). Mithin bleiben für die 6 Zwischenräume 0·375 m ($3{\cdot}495 - 3{\cdot}12 = 0{\cdot}375$) oder etwa 6 cm für den einzelnen Zwischenraum übrig. Ein Einfügen weiterer Figuren in den Schrein ist also unmöglich. Unsere fünf Figuren passen gerade bequem in denselben.

Soweit in der Rekonstruktion vorgeschritten, wäre nichts einfacher, als die Figuren im Geiste in angegebener Ordnung in den Schrein zu stellen und nun die Engeldraperie solange in die Höhe zu rücken, bis die Köpfe der Vollfiguren sich unter dem Tuchsaume des Hintergrundes beständen. Dabei hätten wir jedoch zwei Faktoren außer acht gelassen, die kronehaltenden Engel und den Goldhintergrund.

Wo die kronehaltenden Engel (jetzt im Münchner National-Museum), die über Mariens Haupt zu schweben kamen, angebracht gewesen sind, wissen wir ganz genau, denn am erhaltenen Goldmittelstreifen sind noch die zwei Ösen ein wenig über dem Abschlusse des großen bogenfüllenden Rankenornaments erhalten. Die Ösen sind je 24·5 cm vom Rande und

87 cm von einander entfernt. Der Abstand von der Bogenscheitelhöhe beträgt 77 cm. Folglich sind die Ösen in einer Höhe von 2·46 Meter[1]) über dem Schreinboden angebracht gewesen.

Die Gesamtlänge des Münchner Engelpaares beträgt laut Katalog 1·41 m. Nun ist die Krone modern und mißt nur 16 cm, während Mariens Kopfbreite etwa 28 cm ausmacht. Die Krone wird mindestens ebenso breit gewesen sein, wir gelangten also zu einer ursprünglichen Gesamtlänge von ungefähr 1·53 m. Da aber der Mittelstreifen nur 1·36 m breit ist und wir nicht annehmen können, daß die Engel über die Grenzleisten des Mittelstreifens herausgeragt haben, was der Fall wäre, wenn wir die Engel flach der Wand anlegten, werden wir dieselben trapezartig anordnen und in den Schrein herausragen lassen, d. h. die Krone der Engel so weit nach vorne schieben müssen, bis die ausflatternden Gewandenden der Engel 1·36 m von einander entfernt sind[2]). Übrigens käme die Krone, wenn die Engel flach an der Wand angemacht gewesen wären, überhaupt nicht über Mariens Haupt zu schweben, denn zwischen der Madonna und der Wand befand sich das etwa 15 cm tiefe Engelrelief und die Madonna ist selbst etwa 65 cm tief. Natürlich ist die Verschiebung des Engelpaares nach vorn nicht groß, da der Unterschied zwischen 1·53 und 1·36 m sich nur auf 0·17 m beläuft; sie genügt jedoch, um die Krone gerade über Mariens Haupt zu bringen.

Stadler hat die Münchner Engel so photographiert und gezeichnet (vgl. a. a. O. Tafel 11), als ob sie still schwebend

[1]) 3·87 (lichte Schreinhöhe)—0·66 (der Abstand zwischen dem oberen Schreinende und dem Bogenscheitel ist 0·75—0·11 [Rahmenwerk] = 0·66) = 3·21 m; 3·21 — 0·77 (Abstand der Ösen vom Bogenscheitel) = 2·46 m.

[2]) Um dies bewerkstelligen zu können, benötigte man kleine Eisenstangen, die, da die Engel in einer Höhe von 5 Metern über dem Chorboden angebracht waren, in Untersicht kamen. Es ist für mich keine Frage, daß damit die Verwendung der in den Urkunden erwähnten (vgl. Urk. 7 Eintrag 13), insgesamt 36 Pfund schweren Stangen, die, weil sichtbar, vergoldet wurden, gefunden ist.

die Krone über Mariens Haupt hielten. Prof. Dr. Halm hat neuerdings die Engel anders angeordnet, mehr als ob sie von oben herabgeflogen kämen und hat dadurch eine geradlinigere Komposition erzielt. Diese scheint mir tatsächlich in unserem Falle die richtigere, denn die Engel verdecken so möglichst wenig von dem wundervollen Rankenmuster und bilden gleichzeitig einen horizontalen Abschluß desselben. Überdies würde die Krone durch Stadlers Rekonstruktion weiter als möglich von Mariens Haupt entfernt.

Der Abstand der Ösen vom Schreinboden beträgt, wie wir vorhin ausrechneten, 2·46 m. Ziehen wir davon die Höhe der Madonna mit 1·58 cm ab, so bleibt als Entfernung zwischen den Ösen und dem Kopfe der Madonna 0·88 m übrig. Da der untere Rand der Krone nach der Halmschen Anordnung etwa 15 cm tiefer als die Ösen sich befinden mag, so wäre mit einem Abstande von 73 cm zwischen der Krone und dem Haupte Mariä zu rechnen. Diese Entfernung ist ohne Frage zu groß; wir haben aber ein einfaches Mittel, diesem Übelstande abzuhelfen, indem wir unter die Füße der Maria einen Sockel von 20 cm Höhe setzen. Daß in einem solchen großzügigen Altarwerke die Figuren nicht nur auf 7 cm hohen Postamenten standen, scheint an sich schon ziemlich sicher. Wir können aber diese Erhöhung der Madonna um 20 cm direkt beweisen, wenn wir auf einen anderen, noch nicht besprochenen Umstand achten. Mit der Erhöhung der Madonna rückt nämlich auch die ganze Engeldraperie um 20 cm in die Höhe und wir müssen nun betrachten, wie weit denn eigentlich das mittelste Engelpaar das Goldmuster des Mittelgrundes bedeckt haben kann. Nun sind allerdings die mittelsten Engel gar nicht erhalten; nach den Rathausengeln zu urteilen, muß aber die Entfernung von dem untersten Ende des Tuchüberschlags bis zum Kopfende der Engel — das ist der Teil, der über Mariens Haupt hervortrat — 60—70 cm ausgemacht haben. Rechnen wir dieses Maß zu der Höhe der Madonna mit Sockel, so kommen die Köpfe des mittelsten Engelpaares in eine Entfernung von 2·38—2·48 m (1·58 + 0·20 + 0·60 [0·70] = 2·38 [2·48]) vom

Schreinboden aus zu sitzen. Mit anderen Worten: die Köpfe des mittelsten Engelpaares reichten genau bis unter den Abschlußstreifen des bogenfüllenden Rankenornamentes[1]). Da die kronehaltenden Engel trapezartig vorgebaut sind, haben die sehr flachen Engelköpfe dahinter gut Platz. In unserer Rekonstruktionszeichnung werden sie zwar von den kronehaltenden Engeln verdeckt, in Wirklichkeit boten sie sich aber, da sie mit fünf Meter Untersicht gesehen wurden, vollständig dem Auge.

Durch die Erhöhung der Madonna um 20 cm ist die Engeldraperie genau in die Höhenlage gebracht worden, die sie überhaupt erreicht haben kann, denn in das Rankenmuster hinein können die Engelköpfe nicht geragt haben. Es zeigt sich auch auf diesem obersten Bogenteile weder ein Nägelmal noch sonst irgend eine Schattierung im Tone, die auf eine teilweise Bedeckung schließen ließe. Dagegen weist der untere viereckige Teil mit dem eingepreßten, fortlaufenden Muster etwa 40 Nägellöcher und zahlreiche schwärzliche Töne auf, die eine ziemlich weitgehende Verdeckung ohne weiteres voraussetzen. An sich mag man freilich nicht geneigt sein, an eine derartige Verhüllung des herrlichen Goldgrundes zu glauben, zumal wenn man sich die hohen Preise des Faßgoldes vergegenwärtigt. Aber ein Umstand gibt uns dafür eine zwanglose Erklärung, falls es überhaupt nötig ist, eine Tatsache mit Erklärungen zu erhärten: Multscher brauchte mit dem Golde nicht zu kargen, da es ihm, wie wir früher sahen, kostenlos gestellt wurde.

An den Rathausengeln können wir bequem beobachten, an welchen Stellen des Reliefs die Nägel eingetrieben wurden. Schon die Überlegung sagt uns, daß das wohl nicht am Körper der Engel, sondern an den Rändern des Tuches geschehen sein wird; der Befund lehrt das gleiche. Logischerweise dürfen wir bei dem fehlenden mittelsten Engelpaare dieselbe Befestigungsart voraussetzen. Wir brauchen uns deshalb nur die Nagellöcher des erhaltenen Hintergrundes anzuschauen, um sagen zu

[1]) Der Abstand des Abschlußstreifens vom Schreinboden beziffert sich auf 2·42 m.

können, ob unsere Rekonstruktion zutrifft. Wenn sie zutrifft, müssen wir Nägelmale in der Mittelsenkrechten des Goldgrundes, wo die beiden Engel aneinander gefugt waren, ferner an den beiden Außenrändern, wo sie aufhörten, und in der Gegend, wo der oberste Tuchrand sich befand, erwarten; nicht vorfinden dürfen wir Nagelmale in den Mittelflächen der beiden Hintergrundshälften und an den Stellen, die kein Tuch bedeckte. Damit stimmt der Befund überein. Zahlreiche Löcher befinden sich an den Stellen, wo die Tuchränder auflagen, dagegen nur je zwei Nägelmale in der Mitte der Hintergrundshälften. Davon sind die obersten auf jeder Seite modern, durch sie sind die Schrauben, mit denen das Brett heute an der Wand befestigt ist, gezogen; die untersten sind etwa 45 cm vom Abschlußstreifen des oberen Bogenornamentes entfernt, liegen also genau an der Stelle, wo sich der obere Rand des Tuches befunden haben muß, denn die herausragenden Engelkörper sind etwa 45 cm hoch. Damit wird unsere Rekonstruktion einwandfrei sichergestellt, denn wenn die Engel tiefer gesessen hätten, würden diese beiden Nagellöcher auf unbedecktes Gebiet fallen. Sieben in der Nähe des Abschlußstreifens befindliche Löcher müssen mit den kronehaltenden Engeln in Zusammenhang gebracht werden.

Wie wir früher feststellten, muß der unterste Teil des erhaltenen Goldhintergrundes, wo das neue Brett nach unten hin ansetzt, verdeckt gewesen sein. Auch dem trägt unsere Rekonstruktion Rechnung. Auf den Tüchern des mittelsten Engelpaares ist auf der Rekonstruktionszeichnung durch eine punktierte Linie die Stelle angezeigt, wo die Bretter des Hintergrundes zusammenstoßen. Sie ist durch die Tücher der Engel völlig unsichtbar geworden.

Lassen wir nun die zwei erhaltenen Engelpaare in der gefundenen Anordnung an das rekonstruierte Mittelpaar anstoßen und versehen wir die vier weiblichen Figuren mit entsprechenden Sockeln, so ist der Wiederaufbau des Schreines vollendet. Es hat sich dabei herausgestellt, daß die beiden äußersten weiblichen Heiligen auf etwas niedere Postamente gestellt werden

müssen, weil das Gefäll bei den Wegscheiderschen Engeln mehr zunimmt, als bei den weiblichen Heiligen. Die der Maria zunächst stehenden Figuren erhalten dagegen die gleiche Postamenthöhe wie diese.

Überblicken wir die Gesamtkomposition des Schreines, so wird der Augenpunkt unwillkürlich auf die Mitte, die Madonna, konzentriert. Diesem Hauptzwecke dient sowohl das langsame Anwachsen der Figuren und tuchhaltenden Engel, als auch ihre der Madonna zugewandte Körperhaltung. Der Aufbau der Figuren ist klar und richtet sich nach der Dreiteilung der Altarrückwand, allerdings nicht so, daß der Schrein in drei scharf geschiedene Teile auseinanderfiele, sondern es ist geschickt durch die zwei rechts und links der Madonna stehenden Heiligen eine Verbindung der drei Teile angestrebt, obwohl dieselben Figuren gleichzeitig die die Dreiteilung betonenden Deckleisten fortsetzen helfen müssen. Die Vertikalen finden sich stark hervorgehoben, andere Richtungen, wie sie sich beispielsweise in den kronehaltenden Engeln zeigen, können dagegen nicht ernstlich aufkommen. Diesem Vertikalsystem entspricht die Ponderation der Figuren und der ganzen Komposition: unten schwer und breit aufsetzend, oben spitz auslaufend, sozusagen in den Engeln ausflatternd.

Trotz dieser übersichtlichen Anordnung entsteht doch nirgends eine leere Stelle; glücklich passen sich die sechs tuchhaltenden Engel in die sechs Lücken, die zwischen den Oberkörpern der fünf Vollfiguren entstehen, ein und die Falten der Tücher, besonders deutlich ist dies bei den Rathausengeln zu beobachten, schmiegen sich der dreieckigen Form der Lücken an. — Ein gutes Verständnis zeigt der Künstler für die Forderungen der Plastik, indem er die Figuren vor einen neutralen Hintergrund stellt, von dem sie sich deutlich abheben können. Einfach und groß, ruhig und abgeklärt ist die Grundstimmung der ganzen Schreinfüllung; rein plastisch die Auffassung. Von malerischem Helldunkel, von starker Bewegung und Abwechslung ist — im Gegensatze zu Stadler (vgl. a. a. O. S. 146—147) — in unserer Rekonstruktion nicht die Spur geblieben.

Wir wenden uns nun zur Wiederherstellung des Sarges und seiner Figurenkomposition. Die lichten Weiten desselben betragen 2·35 m in der Länge und 0·75 m in der Höhe. Von vornherein ist es also, und das scheint mir eines der wichtigsten Resultate, lediglich durch den Befund ausgeschlossen, daß die von Stadler in den Sarg gestellten 12 Apostel und Christus[1]) dort gestanden haben können, denn der Raum, der schon bei Stadlers bedeutend größerer Predella stark in Anspruch genommen war, reicht bei der unsrigen bei weitem nicht aus. Stadlers Christus mit den 12 Aposteln gehört in die Gruppe jener Werke, die für andere Altäre ausscheiden. Es sind wirkliche „Pseudomultschers", sie haben weder mit Multscher noch dem Hochaltare irgend etwas zu tun. Wir werden im nächsten Kapitel auf diese Frage zurückkommen.

Sind überhaupt unter den Sterzinger Beständen noch Reste der Sargfüllung erhalten, so kommen unter den vorhandenen Büsten — Büsten werden wohl sicher im Sarge gestanden haben — nur die eines gekrönten Heiligen und die eines männlichen Heiligen, dessen Kopf jetzt abgesägt und verloren ist, in Betracht[2]). Beide Stücke haben fraglos zu einer Komposition

---

[1]) Die Büsten sind neuerdings in der Pfarrkirche aufgestellt, und zwar Christus und sechs Apostel auf einem Wandbrette im Chore, vier Apostel auf dem nördlichen und zwei auf dem südlichen Seitenaltare. Rechnen wir für eine Büste die Durchschnittsbreite von 50 cm, so ergeben sechs Apostelbüsten und Christus eine Gesamtbreite von 3·50 m. Auf der Stadlerschen Rekonstruktion ist trotz Zusammenrückens der Halbfiguren diese Gesamtbreite sogar noch etwas überschritten, so daß selbst bei einer mit dem Schreine gleichmäßigen Predella eine unliebsame Enge in Kauf genommen werden müßte, wenn eine solche Predella dem Befunde nach überhaupt möglich wäre. Nun ist aber unser Sarg nur 2·35 m lang; es könnten also nicht einmal Christus und vier Apostel in der vordersten Reihe gestanden haben. Es wäre demnach selbst nicht durch eine dreireihige Hintereinanderordnung der Büsten, die bei der vorhandenen lichten Sargtiefe von 1·07 m nicht ausgeschlossen erschiene, wenn auch kompositionelle Gründe sehr stark dagegen sprächen, möglich, dieselben im Sarge unterzubringen.

[2]) Die zwei weiblichen Büsten Barbaras und Margarethens (jetzt im neuen Hochaltare der Pfarrkirche zu Vollfiguren ergänzt) brauchen ihrer

zusammengehört, das zeigen Stil und Maße. Die Büste des gekrönten Heiligen schmückt jetzt einen Schrank des Rathaussaales; sie hat eine Höhe von etwas 69·5 cm und eine größte Breite (unten) von etwa 45 cm. Wie die kopflose Figur ist sie nur auf Vorderansicht gearbeitet und deshalb hinten roh und ausgehöhlt. Diese wird auf dem Rathausspeicher aufbewahrt; ihre größte untere Breite beträgt etwa 40—41 cm, die jetzige Höhe (ohne Kopf) etwa 49 cm.

Die Zugehörigkeit beider Büsten zum Altare wird rein äußerlich durch das auf dem rechten Ärmel und dem Halsausschnitt des kopflosen Heiligen eingepreßte Goldmuster, das dem der Gemälde gleicht, sichergestellt. Da die beiden Büsten nur für eine Ansicht bestimmt sind, kommt als Aufstellungsort nur der Schrein oder Sarg, nicht aber der von beiden Seiten betrachtete Tabernakelaufsatz[1]) in Betracht. Im Schrein finden wir keinen Platz für die Büsten, folglich bleibt der Sarg für sie übrig. Und da hinein passen sie ihrer Maße und Haltung nach vortrefflich.

Die Breitenmaße unserer beiden Büsten lassen uns ausrechnen, wie viel Büsten überhaupt nebeneinander in dem Sarge gestanden haben können; nämlich höchstens fünf, wonach auf eine Büste ein Breitenraum von 47 cm (2·35 : 5 = 0·47 m) entfällt. Damit haben wir wohl die ursprüngliche Zahl getroffen, denn wir erhalten auf diese Weise eine mit der Schreinkomposition korrespondierende Anordnung im Sarge: die drei Büsten in der Mitte geben in ihrer Gesamtbreite von $3 \times 0{\cdot}47 =$ 1·41 m genau die Breite des Schreinmittelstreifens wieder (1·36 + 0·05 [2 mal die Hälfte der Deckleiste; $2 \times 0{\cdot}025 =$ 0·05] = 1·41 m). Die Vertikalleisten der Nischen im Sarge

---

Höhe von 80 —82 cm wegen, ebenso wie die Büsten Kassians und Nikolaus' von Bari (Höhe: 85·5; jetzt im Chore der Pfarrkirche aufgestellt), von stilistischen Momenten ganz abgesehen, für unseren 75 cm hohen Sarg gar nicht in Erwägung gezogen zu werden.

[1]) Gegen eine hohe Aufstellung spricht auch die bis ins kleinste Detail sorgfältige Ausarbeitung der Büsten. Man beachte besonders das fein ziselierte Gesicht des jugendlichen Heiligen.

setzen also die beiden mittleren Schreindeckleisten fort. Nischen werden wir im Sarge deshalb annehmen müssen, weil der auffallend geradlinige Umriß der Büsten auf solche schließen läßt. Dann aber auch, weil durch die Nischenarchitektur, sie braucht natürlich nicht gerade so wie auf unserer Rekonstruktion ausgesehen haben, die ziemlich große Schreintiefe, die wir später berechnen werden, verdeckt wird.

In welche der fünf Nischen unsere zwei erhaltenen Büsten einzufügen sind, ergeht aus deren Haltung, Faltenwurf und Maßen. Bei der kopflosen Figur ist der rechte Arm sichtbar, der Körper der linken Hand zugedreht; bei dem gekrönten Heiligen ist die linke Hand sichtbar und der Körper der rechten Hand zugedreht. Beide Figuren waren also auf entgegengesetzten Seiten untergebracht. Da sie sich beide der Mitte zuwenden, kann keine von beiden Mittelfigur gewesen sein. Der gekrönte Heilige stand deshalb in einer der beiden rechten (vom Beschauer aus) Nischen, die kopflose Büste in einer der beiden linken. Da aber der jugendliche Heilige etwas breiter und viel reicher im Faltenwurf ist als der kopflose, kann er nicht mit diesem korrespondiert haben, muß vielmehr auf der rechten Seite direkt neben der Mittelnische gestanden sein, während der einfacheren kopflosen Figur eine ebenso einfache in der rechten äußersten Nische entsprochen haben wird. Als Mittelfigur ist entweder eine Büste mit geradeausgerichtetem Blicke zu denken oder aber es befand sich an dieser Stelle — und dies ist am wahrscheinlichsten — die Expositionsnische[1]) für die Monstranz, die entweder von hinten durch den früher rekonstruierten Tabernakel oder von vorne durch ein Gittertürchen in den Sarg eingeschoben werden konnte.

Im ganzen können wir im Sarge den gleichen Grundzug wie im Schreine beobachten: Eine Gliederung des Raumes in fünf, in drei Hauptteile zusammengefaßte Vertikalstreifen und eine Gruppierung der Figuren um den Mittelpunkt. Ferner ein deutliches Inbeziehungsetzen der Schreinkomposition zu der

[1]) Daran läßt auch der von uns früher erörterte, sehr sorgfältige Verschluß der Predellentüren denken.

des Sarges. Einmal, indem der Mittelstreifen des Sarges dem des Schreines angeglichen wird, dann aber auch indem die Büsten in ein zahlenmäßiges Verhältnis zu den Hauptfiguren gebracht werden. Also ein starkes Empfinden für die Architektonik des Ausbaues und für die Rhythmik im Aufbaue.

Als wir die Urkunden über das Aussehen des Altares untersuchten, mußten wir feststellen, daß derselbe sehr wahrscheinlich zwölf Vollfiguren, darunter eine Maria und einen an exponierter Stelle stehenden Johannes enthalten hatte. Von diesen zwölf Vollfiguren haben wir bis jetzt erst fünf, darunter die Maria, im Schreine aufgestellt; die weiteren sieben wären daher auf die Außenwandung des Altars, d. h. auf das Tabernakelwerk und die beiden Schreinseitenflächen — das sind die einzigen Plätze, wo überhaupt noch Vollfiguren untergebracht werden können — zu verteilen. Sämtliche sieben Figuren müssen, da sie von zwei Seiten sichtbar sind, einer Anforderung genügen: sie müssen Rundfiguren sein[1]). Zwei Rundfiguren, ein hl. Florian und ein hl. Georg, die heute in der Spitalkirche zu Sterzing aufbewahrt werden, waren diejenigen Figuren, die nach Analogie anderer Altäre die Seitenwände schmückten. Sie stehen auf 8 cm hohen Postamenten und sind insgesamt 1·56 m hoch. Ich ordne dieselben aus Gründen, die im nächsten Kapitel darzulegen sein werden, genau wie am St. Wolfganger Altar Pachers an. Auf Konsolen steht mit dem Rücken gegen die Altarseitenwand gelehnt, aber doch den Körper etwas nach vorne (dem Kirchenschiffe zu) gedreht, links Georg, rechts Florian. Baldachine beschatten die Köpfe der Ritter auf jeder Seite. Während von den Konsolen nichts mehr vorhanden ist, blieb uns einer der Baldachine wenigstens erhalten. Es ist jener, den Stadler in seiner Rekonstruktion so besonders unglücklich zwischen Mariens Haupt und die kronehaltenden Engel eingeschoben hatte. Georg und Florian sind nach Stadler 35 bis 38 cm tief. Unser 45 cm tiefer Baldachin paßt also genau.

[1]) Deshalb können beispielsweise die hinten ausgehöhlten vier weiblichen Heiligen, die wir in den Schrein stellten, nie im Tabernakel Platz gefunden haben.

Sein Grundriß ist mit allen Maßen auf der Rekonstruktion des geschlossenen Altares angegeben. Seine größte Höhe beträgt 68 cm. Seine größte Breite von 91 cm deckt die größten Breiten Florians mit 59 cm und Georgs mit 70 cm. Gleichzeitig kann uns dieses Maß dienlich sein, die Gesamttiefe des Schreines zu berechnen. Da wir für den Anschlag[1]) der Flügel auf der einen Seite 10 cm und auf der anderen Seite entsprechend ebensoviel stehen lassen müssen, wäre die Gesamttiefe des Schreines auf etwa 1·11 m (0·91 + 0·20 = 1·11) zu beziffern. Die lichte Tiefe des Schreines betrüge demnach nach Abzug von 0·03 m für die Dicke der Altarrückwand etwa 1·07 m. Damit stimmt die Schreintiefe, die wir durch die Figuren erschließen können, überein. Die Tiefe des Engelreliefs zu der Tiefe der Madonna addiert, ergibt etwa 0·80 m (0·15 und 0·65 0·80 m). Ferner ragte der Sockel der Madonna sicher 0·10 m auf jeder Seite über dieselbe hervor. Diese 0·20 m dazu addiert, ergibt eine Tiefe von 1·00 m. Die restlichen 7 cm wären auf Kosten des Spielraumes, der zwischen der geschlossenen Flügelwand und der Schreinfüllung notwendigerweise vorhanden gewesen sein muß, zu setzen.

Für das Tabernakelwerk bleiben fünf Vollfiguren, die unter fünf Türmen standen, übrig. Geradesoviel Figuren müßen wir auch erwarten, wenn wir an die fünf nach oben sich öffnenden Lücken der sechs tuchhaltenden Engel denken. Gleichzeitig stehen die Tabernakelfiguren in denselben Abständen von einander wie die fünf Schreinvollfiguren; sie setzen diese nach obenhin fort. Wie so häufig war in der Mitte der Bekrönung Christus am Kreuze, links davon Maria, rechts Johannes zur Aufstellung gebracht. Leider sind diese drei Figuren heute verschollen; wir haben nur durch Fischnaler von ihnen Kenntnis[2]). Rechts

[1]) Der Anschlag der etwa 7 cm dicken Flügel ist mit einer punktierten Linie auf unserer Rekonstruktion angemerkt.

[2]) Vgl. Fischnaler, 1884, a. a. O. S. 128: „Im Aufsatz über den durch vier Flügel gedeckten Kasten war ein Christus am Kreuze, unter welchem Johannes und Maria standen. Die letztere Gruppe soll durch Kauf in den Besitz des Statthalters Karl Ludwig gekommen sein, nach-

von Johannes wird sich nach Analogie des St. Wolfganger Altares Johannes der Täufer, links von Maria der den Drachen tötende hl. Michael befunden haben. In Johannes dem Täufer haben wir offensichtlich jene an exponierter Stelle stehende, in den Urkunden erwähnte Johannesfigur, die durch vier Nägel befestigt werden mußte, zu sehen. Mit Stadler nehme ich an, daß der von ihm nur in Photographie beigebrachte Johannes der Täufer[1]) zum Hochaltare gehörte und daß derselbe nur an dem eben bezeichneten Orte angebracht gewesen sein kann. So weit die Beurteilung einer Plastik nach der Photographie allein zulässig ist, scheint dieser Johannes der Täufer mit Absicht derb und scharf gearbeitet, um von der Höhe von sieben Metern herab noch plastisch auf den Beschauer zu wirken. Bei den verlorenen, beziehungsweise verschollenen Figuren dürfen wir die gleiche akzentuierende Behandlung voraussetzen. Außer diesen fünf großen Vollfiguren waren im Tabernakelwerk vermutlich noch einige kleinere Figürchen verteilt; von ihnen ist bis jetzt noch nichts zum Vorschein gekommen. Dagegen haben sich zwei Turmspitzen[2]) des Tabernakelwerkes erhalten. Aus diesen beiden Stücken allein läßt sich jedoch die genaue Höhe des Aufsatzes nicht berechnen. Im allgemeinen überschritt jedoch die Gesamthöhe des Tabernakels mehr oder we-

---

dem sie lange Zeit in dem Privathause eines ehemaligen Kirchpropstes deponiert gewesen".

[1]) Vgl. Stadler, 1907, a. a. O. S. 121 f. und Tafel 9. Die betreffende Statue soll 1889—99 aus Sterzinger Privatbesitz an den Maler Etthofer, dessen Sammlung später angeblich in München versteigert wurde, verkauft werden sein. — Der Abbildung nach handelt es sich ziemlich sicher um eine Rundfigur (vgl. das Postament!) und zwar in der Größe von etwa 1·50 m. Dies schließe ich aus der Höhe des Postaments, das 21 $^{2}/_{7}$mal so klein wie die Gesamthöhe der Figur ist. Bei der Sterzinger Madonna beträgt dieses Verhältnis 22 $^{4}/_{7}$ bei einer Postamentshöhe von 7 cm. Die gleiche Postamentshöhe vorausgesetzt ergäbe eine Gesamthöhe der Johannesfigur von 21 $^{2}/_{7}$mal $7 = 1{\cdot}49$ m.

[2]) Die eine hat eine Grundfläche von $0{\cdot}215 \times 0{\cdot}215$ m und eine Höhe von 1·275 m; die andere eine Grundfläche von $0{\cdot}31 \times 0{\cdot}31$ m und eine Höhe von 1·535 m. Beide Stücke sind genau wie die auf der Altarrückwand angebrachte Holzkuppel gearbeitet.

niger die Höhe des Sarges und Schreines zusammengenommen. Letztere beträgt fünf Meter; wir hätten demnach eine Mindesthöhe von ungefähr sechs Metern für das Tabernakel anzunehmen. Mithin erhob sich die höchste Turmspitze des Altares etwa 12·50 m vom Chorboden aus!

Von der gleichen Hand wie die Figur des Johannes des Täufers rühren zwei jetzt zu Vollfiguren umgearbeitete Büsten der hl. Barbara und Margaretha, wie wir sie nach den modernen Attributen[1]) benennen müssen, her. Ich glaube deshalb, daß auch sie zum Hochaltare gehörten und entweder als Gegenstücke oben in den Ausläufern des Tabernakels oder aber auf den Baldachinen über den Rittern Platz fanden. Ihren Maßen[2]) nach würden sie gerade dahin besonders gut passen: Barbara wäre dann über Georg, Margaretha über Florian anzuordnen. Dadurch käme der leere Raum, der sonst zwischen dem Schreinende und den Baldachinenden der Ritter entstünde, in Wegfall. Tatsächlich sind beim St. Wolfganger Altar zwei weibliche Figuren über den Rittern aufgestellt; unsere Rekonstruktion gewinnt dadurch an Wahrscheinlichkeit. Eine andere Beobachtung scheint mir ebensosehr dafür zu sprechen: Die Büsten sind ungewöhnlich hoch, d. h. sie endigen unten nicht wie andere Büsten unter der Brust, sondern erst unter dem Hüftbein in der Lendengegend. Wenn aber die fraglichen Büsten auf die Baldachindecken gestellt werden sollten, mußten sie so gearbeitet sein, daß die wesentlichen Teile der Figuren noch über den Architekturteilen, die 30 cm über die Baldachindecke hervorragten, zum Vorschein kamen. Dies trifft in unserem Falle durch die Verlängerung der Büsten zu.

---

[1]) Im Inventar der Pfarrkirche von 1651, also gerade nach dem Abbruche des Hochaltares, werden „Zwey Prust Pilder Sanct Vrsula et Apolonie" aufgeführt; da beide Heiligen schon im Schreine stehen, werden sie mit unsern Büsten nicht identisch sein. Es müßten denn die Attribute der Schreinfiguren auch verändert sein.

[2]) Nach Stadler ist Barbara 82 cm, Margaretha 80 cm hoch; beide 36 cm tief. Die größte Breite beträgt bei Barbara 56 cm, bei Margaretha 61 cm.

Nachdem wir sämtlichen Teilen, soweit sie vorhanden sind oder zum Altar gehören, ihren Platz angewiesen haben, wären zum Schlusse noch ein paar Worte über die Fassung und das Material des Altares zu sagen; doch wird man in diesen beiden Fragen über das bei Stadler Angeführte nicht hinauskommen, weil für die erste nur der Befund in Betracht kommt, für die letzte aber Stadler eine Autorität wie der alte Holzbildhauer Feistenauer von Sterzing zur Seite stand. — Die Fassung ist lediglich bei den Rathausengeln und den zwei Predellabüsten völlig alt und ursprünglich, leider aber stark abgeblättert, sodaß ein farbiger Eindruck auch hier kaum mehr entsteht. Die Gewänder der tuchhaltenden Engel waren hellgrün mit vergoldeten Borten; die Vorhänge zeigten einen roten, goldbestickten Stoff. Die Haare der Engel waren vergoldet. Ebenso waren die Gewänder der beiden Büsten teilweise mit Goldfassung versehen. Von den Architekturteilen hat das Feistenauersche Stück noch seinen wundervollen alten Goldüberzug bewahrt; desgleichen der Mittelstreifen der Altarrückwand. An der kuppelartigen Bekrönung, an den zwei Turmspitzen und an dem Ritterbaldachin finden sich Goldspuren neben roten und blauen Farbtönen. Im ganzen war also der Altar auf starke Farbwerte und -kontraste, wie wir sie bei den wenigen, noch völlig in alter Fassung erhaltenen gotischen Altären bewundern können, eingestellt. Das Gold wird, wie immer, eine Hauptrolle gespielt haben.

Figuren wie Architekturteile bestehen, soweit feststellbar, sämtlich aus Kirsch- oder deutschem Fichtenholz; öfters finden sich beide Holzarten an einem Stücke durch Ansetzung vereint. Die Münchener Engel sind laut Angabe des Kataloges, die durch eine auf meinen Wunsch von Herrn Prof. Dr. Halm gütigerweise vorgenommene Neuuntersuchung bestätigt wurde, aus Lindenholz gearbeitet.

C. Die Künstler des Sterzinger Altares.

1. Hans Multschers Anteil.

In unseren früheren Untersuchungen haben wir Multscher als den Leiter einer Werkstätte, die sowohl Stein- und Holzplastik, als auch Gemälde lieferte, kennen gelernt. Wir haben versucht, aus dieser Gruppe verschiedenartiger Werke die eigenhändigen Arbeiten des jungen Multscher bis zum Jahre 1435 zu eliminieren, und er ist schließlich lediglich als Plastiker geblieben, als Meister des Ulmer Münsterportal-Christus, des Kargaltares, des Münchner Grabmodells und der Ulmer Rathausfiguren. Dagegen vermochten wir die Gemälde, die seine Werkstatt damals verließen, nur insofern mit ihm in Zusammenhang zu bringen, als wir betonten, die Entwürfe dazu, wenigstens in den größten Zügen, könnten von ihm herrühren.

Es ist für uns daher das Nächstliegendste, bei der Betrachtung des Sterzinger Altares zuerst unter den Bildwerken nach Multschers Arbeit zu fahnden. Allerdings werden wir später auch die Gemälde auf Multschers Anteil hin zu untersuchen haben, da dadurch, daß Multscher in früheren Jahren lediglich die plastischen Aufträge selbst erledigte, noch nicht die Notwendigkeit gegeben ist, daß er das auch in späteren Jahren so gehalten habe. Diese Notwendigkeit liegt auch insofern um so weniger vor, als, wie wir früher sahen, es tatsächlich altdeutsche Künstler gab, die beide Zweige der Kunst, die Malerei und Plastik, ausübend in ihrer Hand vereinigten.

Urkundlich wissen wir nur, daß der Altar bei Hans Multscher bestellt und daß er von ihm in Sterzing abgeliefert wurde. Nicht wissen wir dagegen, was Multscher an diesem Werke gefertigt und ob er überhaupt an der Ausführung beteiligt war. Logischerweise kann nämlich auch dieser Einwand erhoben werden, denn es ist uns bekannt, man denke nur an die Wohlgemut-Werkstätte, wie viele urkundlich bei einem geschätzten Künstler bestellten Werke lediglich Gesellenhänden überlassen wurden und auf den Werkstattsleiter nur die Visierung des

Ganzen zurückging. Gerade deswegen finden wir auch in manchen Dingungsverträgen ausdrücklich die Forderung verzeichnet, das bestellte Werk müßte vom Künstler selbst verfertigt sein. Wahrscheinlich hat der uns verloren gegangene Vertrag zwischen Multscher und der Sterzinger Pfarre ebenfalls Bestimmungen enthalten, die über die Mitarbeit Multschers genaueren Aufschluß gaben.

Obgleich also an sich die Möglichkeit vorhanden ist, daß uns in dem Altare überhaupt nur eine Arbeit der Multscherschen Werkstatt vorliegt, so ist diese Möglichkeit doch aus dem Grunde recht gering, weil wir nicht annehmen können, die Sterzinger hätten einen ihnen durch die „fama“ bekannten Künstler von weither kommen lassen und einen recht ansehnlichen Preis bezahlt, um lediglich Schülerarbeit zu erhalten. A priori dürfen wir also einen Anteil Multschers am Altar ganzen wohl voraussetzen, es frägt sich nur, worin dieser besteht. Sicher einmal in dem Entwurfe des Altares, denn dieser, die Visierung, mußte beim Abschlusse des Vertrages vorgelegt werden[1]), und meistens wird auch in den Verträgen bestimmt auf sie Bezug genommen, indem gefordert wird, daß alles so auszuführen sei, wie es die Visierung zeige. Es sind unter dem Vorrate der altdeutschen Handzeichnungen nur recht wenige solcher Altarrisse vorhanden; alle lassen jedoch erkennen, daß es sich bei der Visierung nicht um eine in allgemeinster Form hingeworfene Skizze, sondern immer um einen bis ins Detail ausgeführten Plan handelt. Ein solcher war ja auch nicht nur im Interesse des Bestellers, sondern auch der Werkstatt selbst,

[1]) Dafür ein paar Beispiele aus dem Bereiche der Ulmer Plastik (zitiert nach Julius Baums Urkunden-Anhang zur „Ulmer Plastik um 1500“). Im Syrlinschen Vertrage über das Ulmer Chorgestühl heißt es „Da er denne arbaitten wirdet der visierung So er denne In furgehalten“. Im Vertrag mit Syrlin über den Münsteraltar: „den sarch zů der Tafel, den sol er machen nauch der visirung, so er fur gehalten haut“. Über das Syrlinsche Vespertolium wird bemerkt: „das sol er machen das vespertolium mit den bilden so in Hant die visier“. Michael Erharts Altartafel für S. Ulrich zu Augsburg ist „ze machen gedingt nach inhalt ainer visierung“.

die wir uns bei einem so bekannten Unternehmer wie Multscher gar nicht klein vorstellen dürfen, durchaus notwendig. Der Meister konnte, auch wenn er die Fähigkeiten eines Schreiners, Malers und Plastikers in sich vereinigt hätte, nicht alles allein ausführen, es mußte deshalb ein ausgearbeiteter Entwurf, an den sich die Gesellen halten konnten, vorhanden sein. Derselbe ließ natürlich, je nach der Individualität des Gesellen, demselben in Einzelnen noch Spielraum genug, verhinderte dagegen, daß der Gesamteindruck uneinheitlich würde. Es ist das ähnlich, wie bei einem Gebäude die einzelnen Werkstücke den verschiedensten Händen entstammen, die mitunter sehr wohl zu unterscheiden sein werden, doch sie ordnen sich als dienende Glieder alle einer Idee, dem Plane des Architekten, unter, und er ist es allein, den wir schließlich für das Ganze verantwortlich machen dürfen.

Was wir in unserem besonderen Falle auf Multschers Entwurf beim Sterzinger Altare ohne weiteres zurückführen dürfen, ist die Komposition in ihren großen Zügen, die fünf heiligen Frauen vor dem von sechs Engeln gehaltenen Vorhange — jenes alte, von uns beim Kargaltare bereits ikonographisch untersuchte Motiv, das hier mit einigen Modifikationen wieder aufgenommen wird — das über Maria schwebende Engelpaar, die seitliche Anordnung der Ritter unter den Baldachinen, der Aufbau des Tabernakels und die Verteilung der Scenen auf den Gemälden. Das rein Stoffliche, d. h. welche Heiligen und was für Scenen darzustellen, ob sie gemalt, in Relief, als Büsten oder Rundfiguren auszuführen waren, hing dagegen in den meisten Fällen weniger vom Künstler als vom Besteller selbst ab.

Der Zeitraum zwischen den Frühwerken Multschers (bis zum Jahre 1435) und dem Sterzinger Altare beträgt rund 20 Jahre. Wir haben aus dieser Epoche kein einziges urkundlich sicher bezeugtes plastisches Werk, das uns zeigen könnte, wie sich der junge Multscher von seinem frischen, eleganten Stile, den er sich unter dem Einflusse der französischen, besonders burgundischen Bildhauerschule erworben hatte, von jenem anmutigen Realismus, dessen Quellen noch im

14. Jahundert entsprangen, mit seinen sanftgeschwungenen, manchmal noch ätherischen Figuren, die süßlächelnd auf uns herab blicken und deren äußerlich angeklebtes, einer gewissen Herbe im Vortrage nicht entbehrendes Detailstudium die innere Stützlosigkeit oft schlecht verbirgt, weiter bis zum Sterzinger Altare hin entwickelt hat.

Für Ulm war Multschers Frühkunst der 20er und 30er Jahre etwas verblüffend Neues, das weit über das, was Künstler wie Hartmann geschaffen hatten, die doch selbst auch in der französischen Kunst wurzelten, hinausging. Er war seinen einheimischen Konkurrenten sicher um eine Stufe voraus, und es lag die Gefahr nahe, daß er, da jene ihn selbst nicht beeinflussen konnten, in seinem Können erstarrte und, da neue Anregungen von Frankreich her fehlten, seinen Stil langsam in jenes Fahrwasser einlaufen ließ, dessen Strömung alle von auswärts kommenden oder angeregten Künstler mehr oder minder in Ulm zum Opfer fielen: dem schwäbischen Idealismus, wie wir ihn in besonders langweiliger, aber typischer Form beispielsweise bei Zeitblom gewahren können. Die Gefahr lag um so näher, als gewisse Tendenzen in der Multscherschen Frühkunst, eben jene, die noch dem ausgehenden 14. Jahrhundert eigneten, geradezu dahin drängten, sobald Multscher den geeigneten Boden dafür fand. Aus Fra Angelios zarten Seelenstimmungen konnte im fortschrittlichen Florenz der kräftige Realismus eines Lippi oder Benozzo Gozzoli erwachsen, aus der Frühkunst Stephan Lochners, die einem Konrad Witz benachbart war, mußte in Köln eine vielbewunderte, aber nichtsdestoweniger rückschrittliche Kunst entstehen, die in den von Meister Wilhelm vorgeschriebenen Weg ein- und zurücklief.

Riehl[1]) und Semper[2]) sind, soviel ich sehe, die einzigen gewesen, die bei der Sterzinger Madonna und den vier weiblichen Heiligen — und das sind doch gerade jene Figuren, bei denen man bei der Nennung des Sterzinger Altares zuerst an

---

[1]) Berthold Riehl, Die Kunst an der Brennerstraße, 1908 S. 103.

[2]) Hans Semper, Michael und Friedrich Pacher, 1911 S. 190.

Multscher denkt und die die einzigen von jedermann anerkannten Multscherwerke darstellen — nicht rückhaltslos in das von anderer Seite gespendete Lob einstimmten. Sie konnten zwar diese Werke stilistisch nicht mit den von uns charakterisierten Frühwerken vergleichen, denn jene waren ihnen unbekannt. Aber sie konnten Umschau halten in der gleichzeitigen Plastik und da schienen ihnen die Sterzinger Figuren gewissermassen antiquiert. In der Tat, die Sterzinger Madonna steht gar nicht so weit ab von der Pfeiler-Madonna Hartmanns (1418) oder jener berühmten Marienstatue (um 1430) im Chor von St. Sebald. Multscher hatte sich zwar weiter entwickelt, aber nach jener Richtung hin, die, wenn sie alleinherrschend gewesen wäre, den so schwer errungenen Fortschritt der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, den Realismus, zunichte gemacht hätte. Nicht stille Größe forderte das 15. Jahrhundert, sondern bewegte Menschlichkeit. Und diese fehlte Multscher, wenn wirklich die Madonna mit den vier weiblichen Heiligen von ihm herrühren, was wir erst zu beweisen haben.

Alle plastischen Werke des Sterzinger Altares zerfallen nach meinen Untersuchungen in drei Gruppen, die drei verschiedenen Meistern angehören. Zur ersten Gruppe gehört die Madonna mit den vier weiblichen Heiligen und den beiden Rittern, zur zweiten die Büsten der heiligen Barbara und Margaretha und die Vollfigur des Johannes des Täufers und zur dritten die sechs Vorhangsengel, die zwei kronehaltenden Engel und die zwei Predellabüsten. Nur mit der ersten Gruppe haben wir uns vorläufig zu beschäftigen, denn diese allein scheint mir von Multschers Hand herzurühren, während die beiden anderen Gruppen nur als Werkstattsarbeiten gelten können. Der einheitliche Stilcharakter der Madonna und der vier weiblichen Heiligen ist bis jetzt noch von niemand bestritten worden, dagegen hat Stadler die beiden Ritter einem besonderen Meister zuweisen wollen. Der Widerspruch ist nicht ausgeblieben; vor allem hat Baum neuerdings die Zugehörigkeit der Ritter zu den fünf weiblichen Figuren betont. Sicherlich wird die Untersuchung und der Vergleich der sieben Figuren durch viele Ergänzungen unliebsam

erschwert. Wir sprachen früher schon davon, wie bei den vier weiblichen Heiligen die unten aufsetzenden Gewandteile später weggestemmt wurden; besonders starke Überarbeitung hat dazu noch das Gewand der hl. Katharina — man beachte besonders die unmögliche Faltengebung des Gewandes zwischen den Händen — erduldet. Ferner sind alle vier Figuren mit weißer Ölfarbe neuerdings so überschmiert, ich finde keinen besseren Ausdruck für diese beschämende Tatsache, daß jede feinere Beobachtung ausgeschlossen erscheint. Auch die Madonna und die Ritter haben ihre alte Fassung eingebüßt; bei letzteren sind sämtliche Hände neu.

Betrachten wir die sieben Figuren im Einzelnen, so ist allen eine leise geschwungene S-Linie in der Haltung eigen. Bei den Rittern und der Madonna ist sie besonders deutlich, bei den übrigen Figuren mehr versteckt, aber doch noch erkennbar. Das Gewand fließt, soweit es intakt ist, bei allen weiblichen Figuren in großen Zügen am Körper herunter, ohne diesen besonders zu betonen. Die Falten selbst sind weich wie bei schweren Stoffen und nur selten wird ihr Lauf durch eckige Einsprünge unterbrochen. Gewisse Motive, wie der von der Linken aufgenommene Bausch, sind sehr beliebt; er findet sich bei der Madonna, bei Ursula und Apollonia. Unten laufen die Falten beim Aufstoßen stark auseinander und bilden so eine breitere Basis, aus der die Figur wie ein Baum aus dem weitverzweigten Wurzelwerk herauswachsen kann.

Die Gesichter bestehen aus rundlichen Ovalen, sind jedoch im Einzelnen wenig durchgeformt. Die Falten, die von den Nasen- zu den Mundwinkeln laufen, bilden fast die einzige Modulation. Das Kinn ist reichlich dick, der Mund sehr klein und schmerzlich-schnippisch zusammengepresst; die Augen sind elegisch halb geöffnet, die Oberlieder und Augenbrauen stark hervorgehoben. Ein träumerisch-weltabgewandtes Sinnen liegt auf den Gesichtern, sie interpretieren sozusagen den Stil ihres Meisters. Die Hände sind zwar lang, ermangeln aber doch nicht einer gewissen Fleischigkeit. Die Behandlung der Haare ist schlicht und einfach, großzügig und doch ein wenig sche-

matisiert: sie rieseln ohne jede Hemmung in meist wenig unterhöhlten Strähnen herunter. Nur bei den Haaren der Ritter und des Jesuskindes hat der Bohrer größere Licht- und Schattenwirkungen zustande gebracht und so für die Köpfe eine für Multscher charakteristische Folie gebildet.

Die Behandlung des nackten Oberkörpers des Christkindes mit seinem großen dicken Kopf und dem aufgetriebenen fleischigen Körper mit den reichlichen Speckfalten entspricht der Natur. Auch die Ritterrüstungen, die beide auf das gleiche Modell zurückgehen, sind liebevoll durchgearbeitet. Der Künstler verleugnet also, sobald nötig, nicht sein technisches Können, aber er stellt es nicht in den Vordergrund, er modifiziert sozusagen die Natur nach der idealistischen Seite hin.

Bei den oben besprochenen Frühwerken Multschers ist das technische Können mit einer gewissen Freude in den Vordergrund gerückt. Frisch zeigt der Künstler, daß er mehr gelernt hat als seine Ulmer Zeitgenossen. Und das kann er nur durch eine realistische Auffassung, die doch nicht der Größe zu entbehren brauchte, erweisen. Auch seine Frühwerke sind zwar — wie nicht anders zu erwarten — in gotischer Linie geschwungen, aber schon in der Behandlung des Gewandes zeigt sich ein merklicher Unterschied zwischen diesen und den Sterzinger Werken, obgleich dieses beidemale in fließenden Falten zu Boden gleitet. Hier ist die Gestaltung des Gewandes, soweit möglich, Funktion des Körpers, es läßt diesen darunter gewahren, manchmal klebt das Gewand sogar wie naß den Formen an und bringt dieselben um so mehr zum Ausdrucke. Mitunter wird allerdings, besonders bei Nebenpersonen, die mehr schematisch hingeworfen sind, wie die Engel der Hohlkehle des Kargaltares oder die des Grabmodelles, der Körperbau nicht gerade durch die an ungünstigen Stellen vorgenommenen Faltenbrüche geklärt. Bei den Sterzinger Figuren ist das Gewand dagegen durchaus Träger einer Kompositionsidee; es verhüllt den Körper, um gewisse statische Momente zum Ausdruck bringen zu können. Offenbar ein Rückschritt im Fortschritte!

Der Gesichtstypus bei den Frühwerken nähert sich, soweit Vergleiche überhaupt möglich sind, schon dem Sterzinger; man vergleiche die Engel des Modells mit den vier weiblichen Heiligen. Doch sind die Gesichter im Einzelnen viel besser durchgearbeitet. Welch ein kraftvolles Leben im Antlitze Gott-Vaters auf dem Modell, beim Portal-Christus oder bei Karl dem Großen; was für eine weibisch-stumpfe Resignation bei Florian oder Georg! Und so in allem: die Haarbehandlung bei den Frühwerken ist lebhafter, flatternder, wenn auch hier schon die Haare wie bei den Sterzinger Figuren dazu benutzt werden, einen breiten Rahmen für das Gesicht zu schaffen. Man beachte, wie anmutig leicht die Haare bei den Engeln des Modells oder des Kargaltares sich kräuseln, wie als flögen sie mit den Engeln; wie majestätisch schwer die Haare bei Gott-Vater, Karl dem Großen und den beiden wappenhaltenden Königen herabrollen, gleich als ob sie die Würde des Dargestellten besonders hervorheben sollten. Feine Unterscheidungen, die die Sterzinger Figuren nur in vergröberter Form kennen.

Ebenso wenig ist die Behandlung des nackten Körpers bei den Frühwerken (man vergl. den Portal-Christus oder den virtuos durchgebideten Brustkorb beim Christus des Modelles) mit der der Sterzinger Figuren identisch. Auch hier wieder eine ruhigere Vereinfachung. Die gleiche Beobachtung läßt sich auch bei den Händen machen; die der Frühwerke sind, je nach den darzustellenden Personen, individuell, die der Sterzinger Figuren mehr gleichmäßig geformt. Lediglich die Panzer der beiden hl. Ritter sind wie die des Herzogs Ludwig oder der beiden Könige am Ulmer Rathaus mit gleicher Treue und Liebe dem Originale nachgebildet.

Der Multscher der 30er Jahre und der Multscher der späten 50er Jahre ist durchaus verschieden: es ist der alternde Meister, der uns im Sterzinger Altare entgegentritt, ein gezügeltes Temperament, das man mit dem frischen Draufgängertum der 30er Jahre nicht vergleichen kann. Auf stilkritischem Wege, und das soll hier nachdrücklich betont sein, ist es unmöglich, die eben angeführten sieben Figuren der gleichen

Hand wie der des Grabmodells oder irgend eines anderen Frühwerkes zuzuweisen. Geradesowenig jemand daran denken dürfte, die Gemälde des Sterzinger Altares dem gleichen Maler wie dem des Wurzacher Altares von 1437 zuzuerteilen, wenn nicht irgend welche urkundliche Unterlagen vorhanden wären. Kompositionelle Übereinstimmungen des Kargaltares mit dem Sterzinger Altare können uns nichts nützen, denn sie wiederholen nur, was wir schon sicher wissen, daß der Sterzinger Altar von Multscher entworfen sein muß. Die rein logische Überlegung sagt uns, daß wenn an einem Altare überhaupt etwas von einem bedeutenden Meister verfertigt wurde, es wohl die Hauptpersonen sein müßten. Dadurch wird unsere Annahme, die sieben stilistisch zusammengehörenden Hauptfiguren seien von Multschers Hand, zwar zu einer guten Hypothese, aber nicht zur Sicherheit. Zur Sicherheit wird sie erst dann, wenn wir zu zeigen vermögen, daß die nachfolgend zu besprechenden Mitarbeiter am Sterzinger Hochaltare alle unter dem unverkennbaren Einflusse des Meisters der sieben Vollfiguren stehen, aber eine jüngere Stilstufe als er respräsentieren und daß jene Entwicklung, wie wir sie auf Grund weit auseinanderliegender Werke vorläufig konstruieren mußten, durch Monumente, die in die Zeit zwischen 1435 und 1457 fallen gestützt wird. Doch davon in einem späteren Abschnitte.

2. Die Meister der übrigen Sterzinger Hochaltar-Plastik.

Stadler nennt den Verfertiger der Büsten der hl. Barbara und Margaretha und des nur in Photographie bekannten Johannes des Täufers „Pseudomultscher" und schreibt ihm außer diesen drei Figuren noch die Büsten Cassians, Nikolaus' von Bari[1]) und von den Apostelbüsten alle[2]) außer Paulus, Andreas und

[1]) Diese beiden Büsten, die früher hinter dem Hochaltare der Margarethenkirche aufbewahrt wurden, sind nun im Chore der Pfarrkirche neben den vier weiblichen Heiligen aufgestellt.

[2]) Der Heiland soll allerdings von Multscher übergangen sein und die Hände des Petrus sollen ebenfalls von Multscher herrühren.

Bartholomäus — von den beiden letztgenannten soll der Pseudomultscher nur die Hände geschaffen haben — zu. Ich stimme mit Stadler darin überein, daß ich die Büsten Barbaras und Margarethens und die Johannesfigur von einer Hand. die nicht mit der der sieben im vorigen Abschnitte besprochenen Vollfiguren identisch ist, gearbeitet halte, bestreite dagegen, daß die übrigen Büsten zum Hochaltare gehörten und Arbeiten der Multscherwerkstatt oder, wie die Büsten des Paulus, Andreas und Bartholomäus, gar Multschers selbst darstellen.

Die Büsten der hl. Barbara und Margaretha sind. von der Ergänzung zu Vollfiguren und den Attributen abgesehen, im wesentlichen intakt, nur der rechte Arm der Margaretha ist neu; die Johannesfigur scheint — nach der Photographie zu urteilen — vollständig unberührt. Um gewisse Stilcharakteristika dieses Meisters zu verstehen, müssen wir vor allem darauf achten, für welchen Standort seine Figuren bestimmt waren. Es waren alles Figuren, die zu mindest in sechs bis sieben Meter Höhe vom Chorboden aus aufgestellt wurden; sie mußten daher, um überhaupt im Detail einigermaßen für den Beschauer deutlich zu werden, mit einer gewissen rohen Härte, mit einer übertriebenen Prägnanz modelliert sein. Der Gotiker war sich wohl bewußt, welcher Art die Wirkung flau gearbeiteter, in der Höhe befindlicher Plastik sein mußte. Nicht nur bei Altären, sondern auch bei der Architektur-Bildhauerei kann man vielfach beobachten, daß je höher die Figuren stehen, sie desto härter im Stile werden: Das Detail tritt gegen die Massen- und Flächenwirkung in den Hintergrund. Andererseits hängt diese Tatsache auch damit zusammen, daß die Fertigung höher stehender und deshalb nur wenig beachteter Figuren — man denke an die Turmplastik der oberen Geschosse — meist geringeren Meistern übertragen wurde; gerade wie man z. B. die weniger sichtbaren Altarrückseiten, wir sprachen schon davon, Gesellenhänden zur Ausführung überließ.

Härte im Vortrage und, verglichen mit den sieben Vollfiguren, geringere Qualität sind vor allem das Kennzeichen des Meisters der beiden weiblichen Büsten und des Johannes. Mit

dem weniger hochstehenden künstlerischen Niveau geht naturgemäß eine größere Anlehnung an stärkere Künstlerpersönlichkeiten Hand in Hand. Und wer lag da näher als Multscher, auf den ja der Entwurf jeder Figur des Altares zurückging? Es ist interessant, zu beobachten, wie sklavisch dieser Geselle gewisse von Multscher beliebte und im Altarrisse jedenfalls vorgeschlagene Motive beibehält und in seiner Art getreu ausführt. Der von der Hand aufgenommene Bausch, wie wir ihn bei der Madonna, Ursula und Appollonia antrafen, kehrt bei Margaretha wieder; das über den Unterarm hängende Gewandstück der Barbara findet bei der Barbarabüste und Johannes seine Pendants. Das Auseinanderlaufen der Falten am Sockel, das wir bei Multschers Figuren durchweg bemerken konnten, ist auch bei Johannes beliebt, die Drapierung der Haare — man vergleiche die Frisur der weiblichen Büsten etwa mit der der Katharina — völlig identisch.

Diese vielfachen Übereinstimmungen auf etwas anderes als auf das Nachwirken der Multscherschen Visierung zurückzuführen, wäre unstatthaft. Der Meister der sieben Vollfiguren kommt als Verfertiger der beiden weiblichen Büsten und des Johannes nicht in Betracht, denn die von uns festgestellte Härte bedeutet bei letzterem nicht nur Kompositionsmittel, sondern Stileigenheit. Multscher hätte die drei fraglichen Werke niemals arbeiten können, selbst wenn er sich noch so großer Härte im Vortrage beflissen hätte, weil der Meister der weiblichen Büsten ihm stilistisch, trotz aller Schwächen, voraus war, weil er als jüngerer eine spätere Stilepoche repräsentierte. Multscher hat das, was wir als Spät- oder Barokgotik zu bezeichnen pflegen, nicht mehr mitgemacht, nicht mehr mitmachen können, genau so wie viele ältere, in der Gotik aufgewachsene Künstler ihr Leben lang der Renaissance fernstanden, oder ihre Gotik doch nur mit antikischer Ornamentierung aufputzten, aber schlecht verhüllten.

Geist und Formensprache — und das ist das wichtigste — trennen die Figuren Multschers und die des Meisters der weiblichen Büsten scharf voneinander. Die langen, fast ohne

jede Hemmung fließenden Falten Multschers werden beim Meister der weiblichen Büsten durch Häufung und Stauung von gratigen Querfaltenzügen unterbrochen; es ist, wie wenn auf die ruhige Oberfläche der Multscherschen Gewänder plötzlich ein lustiger Wind geblasen hätte, der sie spielend zerknitterte und auf einen Haufen zusammenwehte. War der Kontur bei Multschers Figuren elegant gleitend, so treten jetzt plötzlich Vorsprünge und Ausbuchtungen aus dem Umrisse der Figur heraus, machen denselben kantig und unruhig bewegt. Licht und Schatten sind nicht mehr gleichmäßig über die Figur verteilt; sie hüpfen ruhelos hin und her und bringen etwas Lebendiges in die Oberfläche, das der feierlichen Beharrlichkeit der Multscherschen Werke ferne steht. Gerade solche Argumente müssen beim Vergleiche der Multscherschen und der Werke des Meisters der weiblichen Büsten für die Verschiedenheit beider Meister geltend gemacht werden, denn die Detailbehandlung könnte ja auf Rechnung des hohen Standortes der drei Figuren gesetzt werden.

Der Gesichtstypus bei den zwei weiblichen Büsten entspricht dem der Madonna und der vier weiblichen Heiligen. Wieder der stark zusammengezogene Mund, die lange, schmalrückige Nase, deren Spitze etwas hervorstrebt, die halbgeöffneten Augen mit Hervorhebung der oberen Augenlider, die scharfgezogenen Brauen, das bis auf die Nasenfalte wenig durchmodellierte Antlitz, das durch schlicht, aber langweilig angeordnete Haarmassen umrahmt wird. Das Sentiment ist trotz der Vergröberung das gleiche. Verschieden sind dagegen die Hände gearbeitet; bei Multscher lang, aber fleischig, bei dem Meister der weiblichen Büsten gedrungene, stark muskulöse Handrücken und Finger (sehr deutlich bei der Rechten Johannis). Der Kopf des Johannes wäre etwa mit dem des Georg zu vergleichen. Die etwas schlaffe Männlichkeit wird lediglich durch die hervorstehenden Backenknochen betont, diese Nüance genügt jedoch nicht, um den durchaus weiblichen Typus zu verdecken. Die Haare sind bei Johannes weniger fein ziseliert; der Meister der weiblichen Büsten läßt breite Kanten an der Oberfläche der einzelnen Haarsträhnen stehen (auch bei den

zwei Büsten), während die Haare bei Multscher mehr in einzelne dünne Haarzüge aufgelöst sind. —

Notgedrungen müssen wir uns nun mit einer Gruppe von Werken beschäftigen, die ich zwar alle aus einem Atelier hervorgegangen halte, die aber weder mit dem Meister der weiblichen Büsten, dem sie von Stadler zugeschrieben wurden, noch dem Hochaltare etwas zu tun haben. Es sind jene zwei Büsten des Kassian und Nikolaus von Bari und die 12 Apostelbüsten nebst dem Heilande, die Stadler zu der kühnen, aber von niemand anerkannten Hypothese begeisterten, es seien die Frühwerke Jörg Syrlins des Älteren. Wir haben in einem früheren Kapitel, Dehio folgend, Syrlin als Bildhauer überhaupt abgelehnt und diese Ablehnung durch neue Gesichtspunkte und Beweismittel erhärtet. Stadlers Aufstellung wäre also insofern von vornherein zu modifizieren, als wir in den fraglichen Büsten Werke irgend eines jener Meister — denn um verschiedene Meister handelt es sich bei „Jörg Syrlin dem Älteren“ — die unter dem Decknamen Syrlin zusammengefaßt werden, zu sehen hätten. Diese ganze Hypothese erledigt sich aber dadurch von selber, wenn wir den Nachweis führen, daß die betreffenden Büsten gar nichts mit dem Hochaltare und somit mit Multscher und Ulm zu tun haben, vielmehr typisch tirolische Arbeiten sind wie die von Stadler selbst mit Recht ausgeschiedene Kreuztragung in Sterzing.

Wie weit sich eine auf die Spitze getriebene Stilkritik verirren kann, dafür sind gerade die 12 Apostelbüsten mit dem Heilande ein lehrreiches Beispiel. Diese offenbar fest zusammengehörige Gruppe auseinander zu reißen, an zwei verschiedene Meister verteilen und sogar manchmal sagen zu wollen, an dieser Figur sind nur die Hände von dem einen, das übrige vom zweiten, eine andere Figur ist nach Fertigstellung durch den ersten vom zweiten überarbeitet worden oder diese Büste ist früher als die andere anzusetzen, halte ich für unmöglich und für eine unnütze Spielerei. Denn die Figuren sind alle, wie Stadler richtig betont, stark überarbeitet worden, und zwar in der Barockzeit, die für gotische Formengebung wenig Sinn

hatte. Wären also wirklich Verschiedenheiten, wie sie zwei Gesellen einer gleichen Werkstatt bedingen, vorhanden gewesen, so wären diese durch jene Renovierung vollständig nivelliert oder doch wenigstens nicht mehr genau feststellbar geworden.

Aber auf diese zwei Gesellen kommt es im Grunde genommen gar nicht an. Die 12 Apostel und der Heiland sind Kinder eines Geistes, atmen den Stil eines Meisters, der sich, selbst wenn ein Geselle, was ja in den Werkstätten häufig vorkommt und auch bei den Büsten zutreffen mag, dies oder jenes Stück ganz oder teilweise gearbeitet haben sollte, einfach nicht verkennen läßt. Keiner, der die Apostelserie unbefangenen Auges übersieht, wird sagen können, es läge eine Kluft, wie sie die Verschiedenheit zweier Meister hervorruft, zwischen Petrus und Paulus, zwischen Bartholomäus und Matthäus. Sie gleichen einander wie ein Ei dem anderen, wenn auch kleine Abweichungen, wie sie im Werke jedes Meisters festzustellen sind und von denen man in unserem Falle nicht einmal mit Sicherheit sagen kann, ob sie nicht auf das Konto der Überarbeitung, Ergänzung oder Neufassung geschrieben werden müssen, zugestanden werden können.

Das Gemeinsame der 13 Büsten liegt in der Bewegung, der Faltengebung und der Typisierung. Mit Ausnahme des Heilandes, der als Mittelpunkt der Komposition absichtlich etwas steif und geradlinig gearbeitet ist, um gewissermaßen als Ruhepunkt der von beiden Seiten anflutenden Apostelmassen zu dienen, sind alle übrigen Büsten in ziemlicher Aktion begriffen, soweit eine solche sich überhaupt bei Büsten andeuten läßt. Köpfe, Arme, Hände und Umriß der Figur sind dazu verwandt. Erstere sind, je nach dem, nach links oder rechts gedreht, bald senken sie den Blick, bald geht derselbe mehr geradeaus oder in die Höhe. Recht geistreich weiß der Künstler, ohne sich zu wiederholen, mit den Armen und den die Attribute haltenden Händen umzugehen. Manchmal liegen sie dem Körper an und sind ganz dem Kontur der Figur einbezogen, manchmal ragen sie auch nach vorne oder der Seite aus diesem hervor, soweit es die Nebeneinanderordnung der Büsten zuläßt.

Ein genrehafter Griff der Hand nach dem Vollbarte, eine segnende Rechte, eine deutende Linke bringen reiche Abwechslung in die an sich monotone Folge von 13 Halbfiguren.

Die Faltengebung geht in barocker Mannigfaltigkeit weit über das hinaus, was wir beim Meister der weiblichen Büsten oder gar bei Multscher beobachten konnten. War auch bei ersterem die Faltenbehandlung spitziger und härter geworden, so ließ sich doch die Filiation nicht verbergen: Multschers lange, leicht gewellte Faltenzüge wirkten offensichtlich nach. Hier, bei den Büsten, ist, vom Heilande abgesehen, dessen Falten aus kompositionellen Gründen eine gewisse neutrale Ruhe bewahren, jede durchgehendere Linie vermieden. Ein Zickzack von Bewegung und Gegenbewegung, eine bunte Folge von Eintiefungen und Graten. Ich frage, wo findet sich bei Multschers sieben Vollfiguren irgend ein so ausgezahnter Kontur, wie er unter der Linken Pauli (dieser soll ganz von Multscher herrühren) wie ein Blitz herunterzuckt? Wo findet sich die wirre, über das Natürliche weit hinausgehende Unruhe, wie sie das Gewand Bartholomäi (nach Stadler von Multscher) zeigt? Eine solch' hohle Dramatik lag Multschers Kunst fern. Die Büsten sind wahrhafte Zeugen der sogenannten Barockgotik; ein falsches Pathos hilft dem Künstler über seine mangelnden Kenntnisse hinweg, während bei den sieben Vollfiguren die weltfremde Versonnenheit über den fröhlichen Realismus des jungen Multscher den Sieg davon getragen hat.

Ein Vergleich der Gesichtstypen mit denen Multschers oder des Meisters der weiblichen Büsten wird die Gemeinsamkeit der 13 Büsten und die große Kluft zwischen diesen und den Werken der beiden anderen Meister am ehesten hervorheben. Die Gesichter eignen sich deshalb besonders gut zu einem Vergleiche, da sie bei allen Büsten und Figuren intakt zu sein scheinen, was man von den Gewändern und Händen nicht gerade immer sagen kann. Der Meister der Apostelbüsten verwendet eine in die Länge gezogene, fast rechteckige Gesichtsform, die uns etwas derb und klotzig anmutet. Reiche, aber nur in großen Zügen angedeutete Haarmassen um-

rahmen die Gesichter in ziemlich oft wiederkehrender Anordnung. Die Nasen sind langgezogen, aber breitrückig, besonders charakteristisch ist ihre dicke, „knuppelig“ auslaufende Nasenspitze, die wir bei Multscher und dem anderen Meister niemals fanden. Der Mund ist mittelgroß und verschlossen, verleiht aber dem Gesichte weder jenen träumerisch-wehmütigen Zug, der Multschers Schöpfungen eigen ist, noch die kalte Teilnahmslosigkeit, die die beiden weiblichen Büsten aufweisen. Vielmehr neigt der Ausdruck bei den Aposteln zum bäurisch-dummen. Von der feinen Weiblichkeit, die sich selbst in den männlichen Multscherschen Typen aussprach, und deren Nachhall wir bei Johannes dem Täufer vorfanden, ist hier aber auch gar nichts zu gewahren. Und so auch in allem anderen. Der Unruhe in der Gewandbehandlung entspricht die Durchmodellierung der Gesichter. Multscher und der Meister der weiblichen Büsten begnügten sich mit der herkömmlichen Nasenfalte und mit der Betonung der Backenknochen; also mit altertümlichen, recht einfachen Mitteln. Beim Meister der Apostelbüsten ist alles Bewegung, Kontrastwirkung. Dicke, wulstig über die Knochen sich ziehende Augenbrauen, die wir bei den andern Meistern nie bemerkten, überhöhen tiefliegende, große, meist vollgeöffnete Augen, die uns etwas leer, fast ausdruckslos anstarren. Darunter liegen stark herausgehobene Backenknochen, denen die eingezogenen Backen selbst folgen. Und nun das reiche Spiel der Falten und Fältchen! Wo finden wir dieses bei Multscher und seinem Genossen? Die vielen Stirnrunzeln, die Einsenkungen zwischen den Brauen an den Nasenwurzeln, die Falten am unteren Augenlid und unter der Unterlippe? An Qualität und künstlerischer Selbständigkeit übertrifft der Meister der Apostelbüsten bei weitem das, was wir beim Meister der weiblichen Büsten gesehen haben. Und stilistisch-zeitlich steht er ebenfalls über demselben, von Multscher nicht zu reden.

Die gleichen Merkmale wie die 13 Büsten tragen die Büsten des Kassian und des Nikolaus von Bari, nur ist alles verfeinerter und reifer und trotz der noch immer vorhandenen Unruhe gemäßigter geworden. Man sehe zu, wie z. B. der Um-

riß der Apostelbüsten schon gleich an den Schultern sich kräuselt, wie sich das Gewand immer wieder staut und keine scharfe Begrenzungslinie aufkommen läßt, wie derselbe dagegen bei den beiden eben genannten Büsten fast in der ganzen oberen Brusthälfte ruhig und ohne wesentliche Einsenkung verläuft. Nur im untersten Teile zittert wieder der Kontur und mit ihm das ganze untere Gewand. Die Gesichter sind lebhafter geworden und haben an Ausdruck gewonnen; mehr Stimmung ist in sie hinein gekommen. Gleichzeitig haben sie sich gerundet, während die Gesichter der Apostelbüsten trotz aller Modellierung mehr eine Ansichtsfläche boten. Von den Haaren sieht man nicht viel, doch scheinen sie aufgelöster als die in dicke Strähne zusammengefaßten Haarzüge der Apostel. Die Charakteristika der Gesichtsbehandlung finden sich wie bei den Apostelbüsten. Dicke Wulste über den Augenknochen, Einfurchungen über den Nasenwurzeln, breitrückige Nasen (vergleiche etwa die des Petrus), gefältelte Lider, ein scharfer Zug von der Nase zum langen, schmallippigen Munde, Vertiefungen in den Mundwinkeln (vgl. die des Johannes), ein Kinn mit einer kleinen Mulde an der Spitze. Die Hände des Kassian wären denen des Johannes zur Seite zu stellen (die des Nikolaus sind ergänzt). All diese Übereinstimmungen lassen wohl sicher auf eine gemeinsame Werkstatt schließen, wenn man nicht so weit gehen will, die Büsten Kassians und Nikolaus' von Bari als spätere und reifere Werke des Meisters der Apostelbüsten selbst zu bezeichnen.

Zweifelsohne lassen die Qualitätsunterschiede zwischen den Apostelbüsten und denen des Kassian und des Nikolaus, wenn sie wirklich von einer Hand sind, auf einen Zeitunterschied in der Anfertigung schließen, wie er nicht etwa durch das langsame Fortschreiten der Arbeit an den Apostelbüsten und schließlich an den zwei Bischöfen erklärt wird. Ich sehe wenigstens keine lückenlose Entwicklung von jenen zu diesen. Aus Gründen, die wir früher dargelegt haben, konnten die Apostelbüsten nicht zum Hochaltare gehört haben; die Büsten des Kassian und des Nikolaus konnten also noch weniger in seinen Ver-

band aufgenommen gewesen sein, zumal wir sahen, wie schon die Apostelserie stilistisch-zeitlich über den Werken des Meisters der weiblichen Büsten stand. Die Werke des Apostelmeisters sind deshalb nicht auf die Zeit des Sterzinger Altares, sondern etwa auf die Jahre 1470/80 festzulegen. Mit einem Zeitgenossen Pachers oder, um einen schwäbischen zu nennen, des Meisters des Blaubeurer Altares, haben wir es also zu tun und mit deren Figuren teilt er das Hinneigen zum Barocken. Nur steigert es Pacher ins Rauschende, Grandiose, während der Blaubeurer einer gewissen schwäbischen Bravheit, er kommt ja vom späten Multscher her, doch nicht entraten kann. Unser Apostelmeister steht fraglos der Pacherschen Kunst näher als der des Blaubeurers; was wirklich von Multschers Stil in ihm nachlebt, — wir werden sehen, daß es nicht gerade viel ist — hat der Meister der Apostelbüsten nicht etwa in Multschers Werkstatt, sondern aus der Anschauung des längst aufgestellten Sterzinger Altares, aus dessen Betrachtung so manche Künstler Anregungen empfingen, gewonnen.

Mit der zeitlichen Fixierung der Werke des Apostelmeisters auf die Jahre 1470—80 fällt die Möglichkeit, daß die Figuren überhaupt aus Multschers Atelier hervorgegangen sein können, und damit gewinnt die Behauptung an Wahrscheinlichkeit, daß wir es mit einheimischen tirolischen Erzeugnissen zu tun haben. Diese Behauptung wird durch die von Stadler selbst gemachte Beobachtung noch sehr gestützt, daß von der Apostelserie[1]) alle Büsten mit Ausnahme des Heilandes und des Petrus aus reinem Zirbelholz oder aus Zirbel- und Kirschholz geschnitten sind. „Zirbelholz ist aber", wie Stadler selbst sagt, „ein Alpenprodukt, das in Ulm in alter Zeit nicht verarbeitet wurde" (Stadler a. a. O. S. 126; vgl. auch Anm. 2). Die Vermutung liegt nahe, daß wir es beim Meister der Apostelbüsten mit einem Brixener Meister zu tun haben, denn Brixen war die nächste größere Stadt, Sitz eines Bischofs, zu dessen Diözese Sterzing

[1]) Aus was für Holz die Büsten Kassians und Nikolaus' von Bari bestehen, sagt Stadler meines Wissens nicht; ich konnte es leider auch nicht feststellen.

gehörte. Auffälligerweise wird in den Sterzinger Urkunden der 70er und 80er Jahre, also gerade zu der Zeit, in die wir unsere Büsten versetzen, ein Bildschnitzer Hans Harder von Brixen als in Sterzing verschiedentlich tätig erwähnt (vgl. die im Anhang abgedruckte Urkunde Nr. 11, 4 Anm. 1). 1476 hat er das Grab zu unserer Frauen Kirche gemacht, 1479 ein Kruzifix geliefert. Vielleicht sind also auch unsere Büsten geradezu Werke des Hans Harder von Brixen[1]). Würden in Brixen, was mir allerdings nicht geglückt ist, verwandte Figuren gefunden, so würde diese Hypothese fast zur Sicherheit werden.

Um den tirolischen Charakter der 13 Büsten besonders deutlich zu machen, wenden wir uns nun zu neun im Obergeschosse der Gossensaßer Barbarakapelle befindlichen Apostelbüsten[2]), die ebenfalls zu Multscher in Beziehung gesetzt worden sind und deren Besprechung deshalb füglich an dieser Stelle eingeschaltet sein mag, zu. Da die Barbarakapelle laut Inschrift erst 1510 erbaut wurde, müssen die Büsten ursprünglich in einem anderen Gotteshause aufgestellt gewesen sein; es ist jedoch nicht mehr festzustellen, wo. Gossensaß gehörte bis 1478 zur Pfarre Sterzing; in diesem Jahre stiftete die Bruder-

---

[1]) Die zwölf Apostelbüsten mit dem Heilande haben wohl kaum in einer Predella gestanden, da diese einen größeren Altar voraussetzte, als der Hochaltar selbst. Vermutlich waren sie in einen Schrein eingereiht gewesen, wie wir das öfters finden. In der Pfarrkirche wird 1452 (vergl. S. 33 Anm. 1) ein Zwölfbotenaltar geweiht. Vielleicht wurden später auf diesen unsere Büsten gestiftet.

[2]) Lübke soll zuerst auf die Figuren in der Beilage zur Münchner „Allgemeinen Zeitung“ (ich konnte den betreffenden Aufsatz nicht finden, da das mir vorliegende Zitat falsch ist) aufmerksam gemacht und sie Multscher zugeschrieben haben. In der Zeitschrift „Der Kirchenschmuck“ (34. Jahrg. 1903 S. 91) werden sie nochmals besprochen und als „brave Arbeiten der Spätgotik“ bezeichnet. Herr Dr. Heinz Braune, der schon vor Jahren einige der Büsten photographiert hatte, als sie noch besser zugänglich (nicht angeschraubt) waren, wies mich ebenfalls auf die Büsten hin. Mit vieler Mühe schraubte ich dieselben, die nun in einer ganz dunklen Ecke auf einem Wandbrette stehen, ab, trug sie ins Freie und photographierte sie dort. Dem Pfarrer von Gossensaß sei für die gütige Erlaubnis bestens gedankt.

lade der Herren und Knappen einen eigenen Priester. 1576 erscheint ein „provisor ecclesiae in Goetzensass“. Diese nahen Beziehungen zwischen Gossensaß und Sterzing lassen es nicht unmöglich erscheinen, daß unsere neun kleinen Apostelbilder[1]) — der Heiland und drei Apostel fehlen — aus Sterzing selbst stammen und vielleicht dürfen sie mit einer Angabe im „Inuentarium Sanct Margrethen Gottshaus zu Störzing“ zusammengebracht werden, wo „Zwöllff in Holz geschnittene Cleine apostl Bildtnussen“ aufgeführt werden, die heute verschwunden sind. Die Gossensaßer Büsten wären dann allerdings erst nach 1763, denn in diesem Jahre ist das Inventar angelegt, von Sterzing nach Gossensaß überführt worden.

Eine ganz äußerliche Uebereinstimmung der Gossensaßer Büsten mit den Sterzinger besteht darin, daß sie beide in der Barockzeit mit Sockeln versehen wurden, hinter deren herzförmigen Ausschnitten Reliquien zur Schau gestellt werden konnten. Da die Anordnung der inneren Füllung des glasbedeckten Ausschnittes vollständig mit der Sterzinger identisch ist, müssen die barocken Sockeln aus den gleichen Jahren stammen und da die Sterzinger Büsten ursprünglichen Besitz der St. Margarethenkirche darstellen, ist die Wahrscheinlichkeit noch größer, daß die Gossensaßer ebendaher kommen, zumal wir die erwähnte vermittelnde Nachricht besitzen, die zeigt, daß die Gossensaßer Büsten, wenn sie wirklich gemeint sind, sich zur Barockzeit noch in Sterzing befunden haben. Aller-

[1]) Von Ergänzungen seien außer den Attributen aufgeführt: Der Daumen der Rechten und die ganze linke Hand des Andreas (Höhe der Büste ohne Postament 42 cm); Fingerglieder der Linken und ein paar Stirnlocken des bärtigen Apostels ohne Attribute (Höhe 39 cm); Fingerglieder der Rechten des Petrus (Höhe 36 cm); kleiner Finger der Linken, Daumen der Rechten des Apostels mit der Hellebarde (Höhe 36 cm); kleiner Finger der Linken des Thomas (Höhe 37 cm); Daumen und zwei Finger der Rechten des Simon (Höhe 39 cm); Paulus (Höhe 40 cm) intakt; Finger der Rechten und Linken des glattrasierten Apostels ohne Attribute (Höhe 36·5 cm); Finger der Rechten und Linken des Matthäus (Höhe 36·5 cm). Die Fassung sämtlicher Figuren ist alt, wahrscheinlich ursprünglich.

dings ist das Schnitzwerk der Gossensaßer Untersätze viel einfacher, derber und ruhiger als das der Sterzinger gehalten; sonderbar, der Stil und die Qualität der gotischen Büsten wird im barocken Postamente ausgedrückt.

Wir werden im nächsten Abschnitte erfahren, daß aus Multscheres Werkstatt zur Zeit des Sterzinger Hochaltares ein jedenfalls aus privaten Mitteln gestifteter Altar für die Sankt Margarethenkirche hervorging. Es dürfte uns daher nicht wundern, wenn die neun Gossensaßer Büsten ebenfalls aus Multschers Werkstatt stammten und zur Füllung des Sarges eines weiteren Altares in St. Margarethen gedient hätten. Ist doch in jener Zeit die Margarethenkirche wie die Pfarrkirche mit vielen Altären neu ausgestattet worden. Es wäre sogar den Maßen nach nicht einmal unmöglich, wir werden später kurz darauf eingehen, daß die Gossensaßer Büsten die Predella eben des Altares in St. Margarethen, von dem nur die Flügelgemälde erhalten sind, geschmückt haben.

Jedenfalls haben wir es mit stillen, anspruchslosen, aber gut gearbeiteten schwäbischen Büsten aus der Zeit des Sterzinger Hochaltares zu tun, die von einem Ulmer Künstler, der zwar mit keinem der Mitarbeiter des Hochaltares identifiziert werden kann, aber doch dem Multscherschen Geiste nicht allzu ferne steht, gefertigt wurden. Vielleicht hatte Multscher die Ausführung der Büsten bei den großen Aufträgen, die er für Sterzing zu erledigen hatte, an einen anderen Ulmer Meister, der nicht einmal seiner Werkstatt anzugehören brauchte, weiter geben müssen. Kein Genie, aber einen tüchtigen Handwerker haben wir vor uns, der auf peinliche, saubere Arbeit bedacht ist, ohne allzu viel Erfindung zu bieten. Im Kontur wenig bewegt, neigen sich die Köpfe seiner Büsten sanft nach rechts oder links; Arme und Hände gewähren wenig Abwechslung. Manche Gesten, wie z. B. die in Vordersicht gegebene flach aufliegende Rechte und die erhobene Linke werden viermal mit ganz geringen Modifikationen wiederholt. Die Gesichtstypen kehren ebenso häufig wieder, nur hie und da, wie bei Petrus oder dem vortrefflichen glattrasierten Apostel, werden indivi-

duellere Ausprägungen versucht. Die Haare sind, ohne malerisch oder pathetisch zu werden, reich gelockt und in feine Wellen zerteilt, die Kopfform ist meist länglich, die Nase eine wie die andere breitrückig lang, die Augenbrauen stark gebogen und brechen sich in zwei Falten über der Nasenwurzel. Die Nasenfalte, zu der sich manchmal (wie bei Paulus und dem bärtigen Apostel) noch von den Augenwinkeln auslaufende Faltenzüge gesellen, ist nie vergessen. Stirnfalten treten häufig auf. Der Mund ist klein und zusammengepreßt, meist nur die Unterlippe betont. Die wenig geöffneten Augen haben einen etwas träumerischen Zug, wie wir ihn verfeinerter bei Multscher gewahren. Die Hände sind klein, fleischig, aber wenig durchmodelliert. Mit dem Gewande weiß der Meister kaum etwas anzufangen; es liegt ruhig, die Falten sind unscheinbar und wenig eingetieft. Alles bleibt noch behäbig und entbehrt der ausgesprochen spätgotischen Spitze. Spießbürgerliche Phlegmatik an Stelle des elastischen Überschwangs des Sterzinger Apostelmeisters; Qualitäts- und Zeitunterschiede. Trotz aller Einwände, die man gegen die Gossensaßer Halbfiguren in künstlerischer Hinsicht erheben kann, sind sie uns interessant als Werke eines bisher unbekannten Ulmer Meisters, der, ohne viel von Multscher beeinflußt zu sein, bedächtig neben jenem hergeht und Gebilde schafft, die wir indirekt wenigstens als Vorläufer der sogenannten Syrlinschen Büsten des Ulmer Chorgestühls bezeichnen dürfen.

Wenn man die Gossensaßer Büsten mit den Sterzinger Aposteln vergleicht und dabei besonders auf Stammesunterschiede, wie sie sich in Werken der schwäbischen und Tiroler Schule zeigen müssen, abhebt, liegt die Gefahr nahe, Eigenschaften eines bestimmten Meisters als „ulmisch-schwäbisch“ oder „tirolisch“ schlechtweg zu bezeichnen, also gerade da zu verallgemeinern, wo vielleicht nur Stileigentümlichkeiten eines Meisters vorliegen. Noch verwickelter liegt der Fall, wenn die Entstehungszeit der zu vergleichenden Werke verschieden ist: zwei bis drei Jahrzehnte liegen zwischen den Gossensaßer und Sterzinger Büsten. Bringt man aber die Zeit- und Stilcharakteristika bei jedem Meister von dem Gesamteindrucke in Abzug,

so bleibt nur ein schemenhaftes, wissenschaftlich nicht mehr genau faßbares Bild für das Nationale übrig. Um dieses Bild schärfer zu machen, müßten eine Reihe von sicheren gleichzeitigen schwäbischen und tirolischen Werken herangezogen werden; das ist aber beim jetzigen Stande der Forschung fast unmöglich. Wir müssen uns bescheiden; doch sei auf die Gefahr hin, die eben aufgezeigten Fehlerquellen nicht vermieden zu haben, folgendes bemerkt. Das Temperament des Schwaben ist nach außenhin gemäßigt, doch nicht kalt, sondern verinnerlicht. Daher eine starke Neigung, zu idealisieren, des Lebens Wirklichkeiten auf ein höheres Niveau zu stellen. Aber da das Feurige, Himmelstürmende ihm abgeht und ihm dazu eine gewisse derbe Bäuerlichkeit, die eines Anflugs von Spießbürgerlichkeit nicht entbehrt, anhaftet, wird die Idealisierung oft nur kleinlich und brav, von goldener Mittelmäßigkeit; man vergißt die Wirklichkeit nie. Zweifellos gibt es in Ulm in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts kräftige Gegenbewegungen, aber gerade diese scheinen mir immer von außen zu kommen. Rasch werden sie nach der ulmisch-schwäbischen Seite hin modifiziert oder beiseite geschoben.

Auch der Tiroler ist derb, aber von einer Derbheit, die sich künstlerisch in Kraft, oft sogar in kraftvolle Größe umsetzt; sein Ideal geht nicht auf das Anmutig-Reflektierende. Er liebt die Natur mit all ihren Natürlichkeiten, aber er ringt mit ihr als der mächtigeren, schaut zu ihr hinauf als der zuletzt Siegreichen. Es ist, wie wenn der überwältigende Eindruck der ihn umgebenden Bergriesen ihn so recht seiner Kleinheit bewußt gemacht hätte. Daher ein übermenschlicher Zug im Menschlichen; der Kampf mit den Naturgewalten hat ihn über sich selbst hinausgehoben: er wird, ohne es zu wollen, pathetisch und überzeugt ohne Mühe. Romanisches hat sich mit Germanischem vermischt.

Nach diesen Abschweifungen kehren wir zum Hochaltare und seinen Plastikern zurück. Wir haben gesehen, wie Multscher selbst die sieben Hauptfiguren des Altares übernommen hatte, wie er dagegen die weniger sichtbaren, hochstehenden Figuren über den Baldachinen und im Aufsatze einem schwä-

cheren Gesellen überließ. Folgerichtig übertrug er die nahen Predellabüsten und die Vorhangsdraperie einem Werkstattgenossen, der ihm an künstlerischer Qualität ziemlich gleichkam. Die Rathausengel, Stadler kannte nur diese beiden, und die Münchener kronehaltenden Engel wurden bisher Multscher zugeschrieben; die Predellabüsten gab Stadler dem Meister des Florian und Georg, die wir selbst an Multscher wiesen. Aus alledem ergeht, daß wir in dem Meister der Predellabüsten einen Künstler zu sehen haben, der Multscher sehr nahestehen muß.

Der Meister der Predellabüsten, wie wir ihn nach seiner vorzüglichsten Arbeit, der Büste des gekrönten jugendlichen Heiligen, nennen wollen, ist ein sehr zartfühliger Bildhauer, der in der Empfindung Multscher zwar ähnelt, aber doch mehr eine Parallele zu ihm bildet, als ihm gleichkommt. Der etwas leidende, fast krankhafte Zug der Multscherschen sieben Vollfiguren wird hier lebenskräftiger, weltzugewandter, ohne an seiner Feinheit etwas zu verlieren. Die Backen runden sich, das Kinn wird voller, der Gesichtsausdruck frischer, und wir glauben dem Meister seine von Multscher übernommenen halbgeöffneten elegischen Augen und die schmerzliche Nasenfalte, die sehr ausgeprägt ist, nicht recht. Süß-säuerlich muten uns die Engelsköpfe an; es ist, wie wenn kleine Kinder einmal ernst sein müssen und es nicht recht können. Grübchen, die wir bei Multscher nie beobachten konnten, spielen auf den Wangen und der Mund ist so in die Länge gezogen und an den Enden eingetieft, daß er eher lachen als weinen wird. Die vielfach gefältelten Unterlider geben seinen Köpfen etwas Altkluges, das zu dem übrigen nicht passen will.

Und so liegt ein Widerspruch über all seinen Figuren, der sich dadurch erklärt, daß in dem jungen, sehr talentierten Gesellen eigene Erfindung und Werkstattstradition sich unglücklich verbinden. Daß wir es wirklich mit einem jungen Künstler zu tun haben, sagt uns die Faltengebung, in der er sich ausnehmend von Multscher unterscheidet. Auch der Meister der Predellabüsten ist wie der Meister der weiblichen Büsten eine jüngere Kraft, ist spätgotischer als Multscher. Die Faltenzüge

sind zwar, soweit sie den Rumpf bedecken, im großen ganzen noch zügig und nur wenig geknickt, aber bei den Ärmeln staut sich schon der Stoff in einem bei Multscher nie gesehenen eng aufeinanderfolgenden Zickzack und dünnen, scharfen Graten, die zu den Multscherschen leicht ondulierenden gerundeten Falten in direktem Gegensatze stehen. Trotz der spitzigeren Gewandbehandlung tritt der Körper viel deutlicher als bei Multscher unter den Falten hervor. Sogar unter den Vorhängen wird der Unterkörper der Engel nicht verborgen, sondern mit einer gewissen Freude an dem schwierigen Probleme läßt der Künstler diesen unter dem Tuche zur Erscheinung kommen, ja die Füßchen sind so herausgearbeitet, als ob sie nur von einem Schleier und nicht von einem schweren Brokate bedeckt wären. Diese Transparenz des Körpers wiederholt sich in analoger Weise bei den freiliegenden Fleischteilen, nur wirkt sie dort noch verblüffender. Über den Kopf des gekrönten jugendlichen Heiligen ist geradezu ein Hauch des Lebens ausgegossen. Wir suchen unter der sammetweichen Haut nach Knochen, Muskeln und Adern. Die in ihrer Weichheit unausgesprochene Glätte des späten Multschers hat der Meister überwunden.

Fassen diese Eigenschaften die vorhin genannten Werke schon unzertrennbar zusammen und geben uns das Bild eines sich von Multscher und dem Meister der weiblichen Büsten stark unterscheidenden Künstlers, so wird diese Zusammenfassung durch die Haarbehandlung besonders bekräftigt. Die Haare waren bei Multscher schlicht, einfach und leicht gewellt, aber doch nie aufgelöst, sondern selbst bei den Rittern in eine kompakte Masse gedrängt. Beim Meister der Predellabüsten sind die Haarmassen malerisch aufgelockt, fein gekräuselt im Kontur bei der Büste, wild, in hohlen Korkzieherlocken flatternd bei den Engeln. Das ist etwas von Multschers Art so Verschiedenes, daß man nicht recht begreift, wie die Vorhangsengel bislang der gleichen Hand wie die der Vollfiguren zugeschrieben werden konnten. Wie leblos sind z. B. bei dem von der Madonna getragenen Christkinde die Locken röllchenartig aufge-

klebt, wie liegt wie ein leichtziselierter Wulst die Frisur um der Madonna Haupt. Bei Multscher ist alles Ausdruck einer durch das Alter temperierten Kraft, beim Meister der Predellabüsten Ausdruck eines über die Schulfesseln hinausstrebenden Jugendmutes, eines frischen Reises, auf altem Stamme gepfropft.

Nach zwei Seiten hin haben wir Multscher in der Plastik des Sterzinger Hochaltares fortgesetzt gesehen; der Meister der weiblichen Büsten führt ihn, ohne etwas Eigenes dazu zu tun, im Zeitstile verwässert, einem unrühmlichen Ende entgegen, der Meister der Predellabüsten baut an ihn anknüpfend weiter und verjüngt ihn durch selbständiges Schaffen. Der Hochaltar ist uns davon ein Bild. In der Mitte stehen die Werke des alternden Meisters, über ihnen verlieren sich die Gebilde des mittelmäßigen Gesellen im Dunkel des Chores; die Schöpfungen des Meisters der Predellabüsten aber sind den Augen am nächsten gerückt, gleich als wollten sie sagen, wir sind es, die den Zeitstil recht eigentlich repräsentieren und auch die Keime für eine fruchtbare Entwicklung in uns tragen.

3. Die Maler des Sterzinger Altares und der Meister der Flucht nach Ägypten.

Daß die acht Tafeln, die zusammen die zwei Flügel des Hochaltares bilden, von einer Hand gemalt sind, ist zweifellos und bis jetzt auch mit einer Ausnahme[1]), auf die es sich einzugehen nicht lohnt, nie bestritten worden. Daß der Maler dieser acht Tafeln nicht mit dem Maler des Berliner Altares von 1437 ohne weiteres identifiziert werden darf, scheint mir Stadler genügend nachgewiesen zu haben. Eine andere Frage für uns wird es allerdings späterhin sein, ob eine Gleichsetzung beider Künstler nicht doch stattfinden könnte, wenn eine ununterbrochene Entwicklungslinie vom Berliner bis zum Sterzinger Altare aufgezeigt würde. Der niederländische Einfluß,

[1]) Lothar Brieger, Altmeister deutscher Malerei (Berlin 1913) schreibt ohne jeden Beweis die Verkündigung dem „Meister des Sterzinger Altars“ und die Anbetung „Hans Multscher“ zu.

der zwischen den beiden Altären liegt, ist von Stadler und anderen eingehend besprochen worden; wir werden darauf in einem späteren Kapitel kurz zurückkommen. In unserem Zusammenhange sind nur folgende Punkte zu untersuchen: ist der Maler des Sterzinger Altares mit Multscher, dem Meister der sieben Vollfiguren identisch oder nicht, und wie stellt sich der Meister der früher in der Sterzinger St. Margarethenkirche befindlichen Tafeln zum Maler des Sterzinger Altares?

Temperament und Stil trennen den Meister der sieben Vollfiguren und den Maler der acht Sterzinger Altartafeln himmelweit voneinander, und wohl niemand würde, wenn beide Werkgruppen nicht zu einem Altarganzen gehörten, jemals den Gedanken fassen und in den Vorschlag kleiden können, die beiden Meister seien einander gleichzusetzen. Der breiten, fast behäbigen Feierlichkeit, der weltfernen Ruhe der Multscherschen Figuren, steht die spitz in die Höhe geschossene Geschäftigkeit und, trotz versuchter Idealisierung der Typen, spießbürgerliche Dramatik der gemalten Figuren gegenüber. Ist die ganze Schreinkomposition Multschers auf großzügige Vertikalen eingestellt, so laufen beim Maler der Tafeln, soweit es sich um komplizierte Darstellungen handelt, die Linien durcheinander; man denkt an ein bewegtes Kornfeld, dessen lange Halme nach allen Richtungen hin auseinander streben, wie es gerade die eigene Schwere und der Wind bedingt hat (besonders deutlich beim „Christus am Ölberge“). Wieder sind es, wie beim Vergleiche der Multscherschen mit der übrigen Sterzinger Altarplastik, zwei verschiedene Stilperioden, die sich im Maler und Plastiker kund geben, wieder ist es ein jüngerer, spätgotischer Künstler, der Maler, dessen Stilcharakter in unüberbrückbarem Gegensatze zur Multscherschen Gotik steht, die man mangels eines passenden Ausdruckes vielleicht mit „romanisierender Gotik“ bezeichnen dürfte, wobei mit diesem Ausdrucke nicht das bewußte Hinneigen zur Romanik, sondern das unbewußte Herauswachsen aus einer der Romanik noch näherstehenden Zeit hervorgehoben sein soll. Auf einen Vergleich der Details wie der Faltengebung und der Typisierung bei den Gemälden

und den sieben Vollfiguren brauchen wir uns gar nicht einzulassen. Hier gilt alles von Stadler Gesagte (a. a. O. S. 128 ff.)[1]).

Mit Recht hat Stadler (a. a. O. S. 103) den Maler des „Jüngsten Gerichtes“ auf der Altarrückseite vom Maler der acht Flügelszenen abgetrennt und ihn als eigenen Künstler, von dem wir bislang weitere Werke nicht kennen, behandelt. Auch in diesem Falle darf ich wohl auf das von Stadler Vorgebrachte verweisen. Im ganzen waren also außer Multscher zwei Plastiker und zwei Maler am Sterzinger Altare tätig. Einen dritten Maler aus Multschers Werkstätte, der den beiden Vorgenannten, besonders dem Maler des „Jüngsten Gerichtes“ nahe steht, lernen wir durch zwei Flügelgemälde aus der St. Margarethenkirche[2]) kennen. Von dem alten Rahmenwerk eingeschlossen zeigt der linke Flügel eine Flucht nach Ägypten (Höhe mit Rahmen 1·725 m, Breite 1·207 m), der rechte eine Heimsuchung (Höhe 1·73 m, Breite 1·207 m). Die Rückseiten der Tafeln sind unbemalt. Der Erhaltungszustand der Gemälde ist nicht günstig; viele Teile, besonders die Gewänder, wurden im 17. Jahrhundert übermalt. Zudem sind beträchtliche Partien abgeblättert, so daß bei der hl. Elisabeth und dem Josef stellenweise die Vorzeichnung, ähnlich wie beim „Jüngsten Gericht“, zutage tritt. Intakt ist der Goldgrund, fast die ganze Landschaft, die Köpfe und vornehmlich die Madonna mit dem Kinde und der Esel. Die Farben sind matt und unausgesprochen; das Kleid der Elisabeth zeigt ins Rötliche spielende hellgraue, das der Madonna dunkelblaue Töne. Das Gewand der auf einem grauen Esel reitenden Madonna ist stumpf blau, das des Josef wiederholt die Farbe des Kleides der Elisabeth.

Der Schrein, der durch die Maße dieser Flügel erschlossen wird, muß 2·414 m in der Breite, und 1·73 m in der Höhe gemessen haben. Rechnen wir 7—8 cm für das Rahmenwerk ab — so breit sind auch die Rahmen der Flügel — so bleibt

[1]) Multschers Charakteristik ist durch die Wiederaufnahme des Florian und Georg in sein Oeuvre nicht so verändert worden, daß die Gleichsetzung des Malers und Plastikers nunmehr diskutabler würde.

[2]) Die Tafeln hängen heute im Sterzinger Rathaussaale.

eine lichte Breite von 2·254—2·274 m und eine lichte Höhe von 1·57—1·59 m übrig. Zu dieser lichten Breite passen genau vier stark zerstörte Baldachine, die jetzt in neuer „Marmorierung" die Requisiten des Sterzinger Theaters als Schemel oder Felsversatzstücke bereichern helfen. Je zwei messen an der Rückkante 60 cm, je zwei 53 cm; aneinandergefügt macht ihre Gesamtlänge 2·26 m aus, und das ist die von uns eben eruierte lichte Schreinbreite. Das Corpus war demnach in vier Vertikalstreifen, von denen entweder die mittelsten oder die beiden äußersten die breitesten waren, zerlegt; unter den vier Baldachinen haben wir uns kleine, stark einen Meter hohe Figürchen vorzustellen, von deren Verbleib nichts bekannt ist. In dem Sarg können die Gossensaßer Apostelfiguren gestanden haben; sechs mit dem Heilande in der ersten Reihe, die anderen sechs dahinter in den Zwischenräumen. Jedenfalls war der Altar, zu dem die Gossensaßer Figuren gehörten, ungefähr gerade so groß als der der St. Margarethenkirche.

Aus dem Fehlen urkundlicher Nachrichten über diesen Altar in den Sterzinger Akten darf geschlossen werden, daß es sich, wie meist, um eine private Stiftung handelte, deren Ausführung Multscher vermutlich anläßlich der Bestellung des Sterzinger Hochaltares übertragen erhielt. Wahrscheinlich war der Preis, den der Stifter zu zahlen vermochte, nicht sehr beträchtlich, und deshalb gab Multscher die Fertigung an minderbegabte Gesellenhände weiter. Daß es sich um ein unbedeutendes Altarwerk handelt, ergeht aus den unbemalten Flügelrückseiten, den höchst einfachen Baldachinen, und den sehr geringen Ausmaßen des Altares. — Nicht seiner künstlerischen Qualitäten wegen ist uns der Meister der Flucht nach Ägypten interessant, denn diese sind nicht hoch zu veranschlagen, sondern weil wir durch ihn ein weiteres Glied der Multscherschen Werkstatt kennen lernen und dadurch neue Einblicke in das dort herrschende Leben gewinnen. Mit jedem neuen Gesellen weitert sich unsere Vorstellung nicht nur vom Multscherschen, sondern vom altdeutschen Atelierbetrieb im 15. Jahrhundert überhaupt,

und damit wächst unsere Erkenntnis der dem Forschen über diese Epoche sich entgegenstellenden Schwierigkeiten.

Die Zugehörigkeit des Meisters der Flucht nach Ägypten zu der Multscherwerkstatt läßt sich sowohl aus den Farben als der Komposition und der Typisierung erweisen. Von den Farben kann allerdings nur wenig die Rede sein, weil sie, wie wir sahen, stark zerstört sind. Immerhin ist die stille Unaufdringlichkeit gebrochener, ins Kalkig-weißliche spielender Töne für unseren Meister wie für den späten Maler der Multscherwerkstatt charakteristisch. Interessant ist, wie der Meister der Flucht nach Ägypten die Farbwerte seiner beiden Flügel auswägt und ins Gleichgewicht bringt. Dem Rande zu gibt er beidemale den dunkelblauen Abschluß, während nach innen sich rötlichgraue Farben entsprechen. Ein vielleicht allzu äußerliches Farbarrangement, das in seiner klaren Übersichtlichkeit langweilig wirkt.

Unter dieser Langweile leidet die Figurenkomposition ebenso. Monoton sind ja die Werke des Malers der Multscherwerkstatt — man denke an die Stuttgarter und Karlsruher — auch; aber irgend eine hübsche Erfindung, ein Genremotiv, eine gut beobachtete Bewegung fehlt ihnen doch nie. Beim Meister der Flucht nach Ägypten ist alles abgezirkelt, gesellenmäßig brav, aber ohne jegliche Kraft, ein Beispiel eines von der Werkstatttradition allein zehrenden Meisters. Kompositionsmittel, die vom Maler der Multscherschen Werkstatt gut erdacht, hie und da zur Anwendung gelangen, werden vom Meister der Flucht nach Ägypten falsch verstanden und durch zu häufigen Gebrauch gequält. Die Felskulisse z. B., die der Maler der Multscherwerkstatt, um die Tiefenablesung zu ermöglichen, bei der Ölberg- und Kreuztragungsszene vorne an den unteren Bildrand rückt, stellt der Meister der Flucht nach Ägypten bei der Heimsuchung neben die Figuren und erreicht deshalb, zumal der leicht gewellte Vordergrund von keiner Bedeutung ist, überhaupt keine Tiefenwirkung. Bei der Flucht nach Ägypten wird dieselbe Felskuppe zwar vom Esel überschnitten, die Bildtiefe aber dadurch, daß hinter dem Felsen sich nichts mehr befindet, auch nicht vergrößert. Beide Gemälde bleiben trotz der versuchten

Unterscheidung von Vorder-, Mittel- und Hintergrund in der Fläche, selbst die Figuren runden sich durch ihre unglückliche en face-Stellung der Körper kaum, während der Maler der Multscherwerkstatt in Figur und Landschaft eine ziemliche Tiefe wohl veranschaulichen kann.

Einzelheiten hat der Meister der Flucht nach Ägypten dem Maler der Multscherwerkstatt gut abgelauscht. Die Art der Felsbehandlung, das Geäder und die trotz der Risse und Kanten nicht steinerne Weichheit ist dieselbe wie beim Maler der Multscherwerkstatt. Ebenso die leicht gewellten Hügellinien mit den daraufsitzenden Gesträuchbüschen. Die Bäume sind dagegen viel altertümlicher, unentwickelter und zusammengeballter; noch im Kugelbaumschema befangen. Gleich veraltet ist etwa die Walddarstellung auf der Heimsuchung; auf geringen Stichen und Miniaturen dieser Zeit findet sich allerdings Ähnliches. Die Gesichtstypen sind die vom Maler der Multscherwerkstatt her bekannten; nur etwas gerundet, weniger durchmodelliert und leer im Ausdrucke. Die Falten sind weicher, voller und nicht so zerknittert; entbehren aber nicht der Zügigkeit. Gewisse Motive, wie sich z. B. das Gewand der eselreitenden Madonna auf dem rechten Oberschenkel in zwei Parallelquerfalten staut, erinnert an dieselbe Anordnung des Mantels bei dem über dem Himmelsgewölbe thronenden Weltenrichter auf dem jüngsten Gerichte. Die von einem Punkte des Halses der Madonna über die Brust auslaufenden Faltenzüge finden sich identisch bei der Maria der Geburtsszene. Die Auffassung des Esels wäre etwa mit der der ähnlich glatten Pferde auf dem Stuttgarter Reiterzuge zu vergleichen. Das Goldmuster zeigt in der Anlage mit den übrigen Schemata, wie sie uns auf den Hintergründen des Sterzinger oder Heiligkreuztaler Altares begegnen, große Verwandtschaft. Im ganzen Gründe genug, um eine Zuweisung der Tafeln der Margarethenkirche an die Multscherwerkstatt gerechtfertigt scheinen zu lassen.

Den Meister der sieben Vollfiguren sehen wir also in Sterzing von drei Malern und drei Plastikern umgeben. Alle sind sie stilistisch fortgeschrittener und daher wohl jünger als er;

alle sind sie aber auch mehr oder minder von ihm abhängig. Was wir früher nur vorsichtig als wahrscheinlich hinstellen durften, daß der Meister der sieben Vollfiguren kein anderer als der beinahe 60 Jahre alte Multscher sei, wird uns nun zur Gewißheit. Multscher ist der Meister der sieben Vollfiguren und es wird uns durch diese Feststellung jetzt auch eine Reihe von sicheren datierten Spätwerken gegeben, die es uns in Verbindung mit den sicheren, datierbaren Frühwerken ermöglichen, der Frage nach der Echtheit der übrigen an Multscher attribuierten Plastik mit Erfolg näher zu treten.

D. Der Einfluß des Sterzinger Hochaltares auf die schwäbische und tirolische Plastik und Malerei.

Als der Hochaltar in Sterzing fertig aufgestellt und Multscher mit seiner Werkstatt wieder nach Ulm zurückgekehrt war, blieb für ihn als Reminiszenz an das große Werk nichts wie die Studien und Entwürfe für den Altar übrig. Nur auf Grund solcher vorauszusetzender Risse, die noch zu Lebzeiten oder nach dem Tode Multschers (1467) auf seine Schüler übergegangen sein mögen, können wir die interessantesten Beziehungen erklären, die zwischen dem Sterzinger und einem schwäbischen Hochaltare oder wenigstens der Vorzeichnung zu einem solchen bestehen, zu dem vielbesprochenen Altarrisse im Stuttgarter Königl. Museum vaterländischer Altertümer.

Gelegentlich des Kargaltares sind wir bereits auf diese Federzeichnung zu sprechen gekommen und haben darauf aufmerksam gemacht, wie der Meister des Stuttgarter Altarrisses für die Einrahmung seines Schreines sich eng an die der Kargennische angelehnt, bezw. dieselbe kopiert hat. Eine derartige Ausnützung Multscherscher Ideen für ein fremdes Werk durfte in Ulm, wo die Kargennische jederzeit zu sehen war, nicht verwundern. Anders steht es mit der Verwertung der Sterzinger Schreinkomposition. Diese konnte der Meister des Stuttgarter Altarrisses, wenn er nicht selbst nach Sterzing wanderte, was wir als unwahrscheinlich außer acht lassen, nur durch direkte

Beziehung zur Multscherwerkstatt kennen gelernt haben. Entweder indem er als Schüler in dieselbe eintrat oder indem ihn freundschaftliche Bande mit Multscher verknüpften, die letzteren veranlaßten, ihn in die Studienmappen der Werkstatt Einsicht nehmen zu lassen oder ihm gar einen Entwurf des Sterzinger Hochaltares zu schenken.

Bevor wir der Frage nach dem Urheber und dem Aufstellungsort des nach dem Stuttgarter Risse gearbeiteten Altares näher treten, umgrenzen wir die Entlehnungen, die sich im Stuttgarter Risse nach dem Sterzinger Hochaltare finden. Der Schrein ist im Stuttgarter Risse in fünf von Baldachinen überdachte Streifen zerlegt: einen breiten mittelsten umgeben je zwei gleichbreite schmälere. Der Hintergrund ist also zerteilter als beim Sterzinger Altar. Fünf weibliche Figuren stehen unter diesen Baldachinen; die Madonna in der Mitte, zwei Engel halten die Krone über ihr Haupt, ein von acht Engeln getragener Vorhang umschließt die ganze Komposition. In der Gruppierung der Schreinfiguren ist ein starker Anschluß an Multschers Sterzinger Altar ohne weiteres zu bemerken. Hier wie dort steht die Madonna als größte Figur in der Mitte; von beiden Seiten wenden sich ihr die Jungfrauen zu, und zwar sind genau wie beim Sterzinger Altar die nächst der Madonna stehenden Heiligen etwas größer als die in den Ecken stehenden, alle vier weiblichen Heiligen aber kleiner als die Mittelfigur. Noch verblüffender ist die Übereinstimmung in den Sockeln. Die beiden der Madonna am nächsten stehenden Figuren sind mit dieser auf gleich hohe Untersätze gestellt, die in den Ecken dagegen auf niedere. Dadurch wird eine von den Seiten nach der Mitte zu ansteigende Komposition erreicht, was wie beim Sterzinger Altare sowohl in den Hauptfiguren als in den tuchhaltenden Engeln und den Baldachinen zum Ausdruck kommt. Verwandt ist neben der Engeldraperie und den kronehaltenden Engeln ferner die große Einziehung an den Sargenden und das Durchlaufen der Schreinvertikalen in den Sarg. Im Aufsatze des Stuttgarter Risses sind wie beim Sterzinger fünf Türme mit Figuren angenommen, in der untersten Reihe

über dem Schreine eine Mittelgruppe, beseitet von je zwei stehenden Heiligen. Interessanterweise sollte laut Inschrift auf dem Stuttgarter Risse an Stelle der Marienkrönung wie beim Sterzinger Altare ein Kruzifixus mit Maria und Johannes treten.

Der Stuttgarter Riß ist nicht datiert; stilistisch kann er jedoch nicht viel später als 1467, das Todesjahr Multschers, angesetzt werden. Die eben besprochenen Anlehnungen an Werke Multschers machen es wahrscheinlich, daß es sich um einen jungen, eben aus der Werkstatt Multschers entlassenen Ulmer Meister handelt, dessen unverkennbares Talent noch nicht ganz zum Durchbruch kommen konnte. Nach Multschers Tode taucht in Ulm als eingesessener Bürger und mit bedeutenden Aufträgen begabter Künstler Michel Erhart auf (1469 zuerst als Michel Bildhauer erwähnt)[1]). Der Meister muß damals noch sehr jung gewesen sein, denn wir können ihn urkundlich bis 1518 verfolgen; er wird daher kaum vor 1445—1450 geboren sein. Seine Lehrknaben- und Gesellenzeit fällt gerade in das letzte Jahrzehnt der Multscherschen Werkstatt, und man darf wohl annehmen, daß er von dort her die entscheidendsten Anregungen empfing. Michel Erhart könnte also als Meister des Stuttgarter Risses in Betracht kommen.

Seit langem hat man sich gewöhnt, mit mehr oder minder großem Fragezeichen Syrlin den Ä. als Meister des Stuttgarter Risses zu bezeichnen und denselben als Entwurf für den 1473 in Auftrag gegebenen Ulmer Münsteraltar zu deuten. Wir haben früher Syrlin nur als Schreiner gelten lassen und haben festgelegt, daß der Anteil Syrlins am Ulmer Münsteraltare lediglich in der Lieferung des Rahmen- und Architekturwerkes bestanden haben kann. Die Schrein- und die Predellafiguren — von letzteren wissen wir, daß es 12 Apostelbrustbilder mit dem Heilande waren — sind dagegen zur gleichen Zeit (1474) an Michel Erhart verdingt, allerdings teilweise erst um 1500 (die

[1]) Damit ist Erhart sicher gemeint, denn 1481 (vergl. Jul. Baum, Die Ulmer Plastik um 1500, Urkunde Nr. 54 S. 157) kommt er genau so vor; 1481 aber kann es nach Analogie des Eintrags von 1480 (vergl. Baum a. a. O. Urkunde Nr. 52 S. 157) nur Erhart sein.

Predellabüsten) geliefert worden. Ist also wirklich der Stuttgarter Riß eine Darstellung des Ulmer Münsteraltares, so kann diese Federzeichnung von niemanden anders als dem jungen Michel Erhart gefertigt sein. Nun wird freilich die Predella des Stuttgarter Risses von Apostelbüsten gefüllt, aber da dies eine der häufigsten Predellenkompositionen ist, kann daraus noch nicht geschlossen werden, daß wir tatsächlich ein Abbild des Ulmer Münsteraltares vor uns haben.

Bedauerlicherweise kennen wir von Michel Erhart nur ein einziges sicheres Werk, den signierten Kruzifixus von 1494 in St. Michael in Hall und diesen können wir mit dem Stuttgarter Altarrisse kaum vergleichen, zumal auch ein Vierteljahrhundert zwischen beiden Werken liegt. Die Frage nach dem Urheber der Stuttgarter Zeichnung läßt sich daher auf diesem Wege nicht lösen. Wir müssen uns mit der Wahrscheinlichkeit, in ihm einen direkten Multscherschüler vor uns zu haben, begnügen.

Vielleicht trifft dieses Schülerverhältnis auch für einen zweiten nachmultscherschen Ulmer Plastiker, Nikolaus Weckmann, zu, denn auch er benützt ein Motiv des Sterzinger Altares für seinen 1490 errichteten Biberacher Hochaltar. Leider können wir seine Figuren nicht mit denen Multschers vergleichen, da wir kein einziges gesichertes Werk Weckmanns besitzen. Über seinen zerstörten Hochaltar in der Biberacher Stadtpfarrkirche gibt uns lediglich eine schon früher zitierte Beschreibung von ca. 1531, die zeigt, daß das Motiv der an die Außenseitenwände des Schreins auf Konsolen gestellten Ritter dort ebenfalls aufgenommen war, Kunde. Nachdem der Biberacher Chronist die Sarg-, Schrein- und Tabernakelkomposition beschrieben hat, fährt er fort: „Ittem Neben der Taffel ist auch gestanden zue der eine seitten Sanct Joerg mit dem Lindtwurmb in seinem khüris, auch vsgeschnitten vnd durchsichtig. Ittem. An der andern seitten ist auch gestanden Sanct Morizin in seinem khüris, auch ausgeschnitten vnd durchsichtig.“ — Sonst sind mir von genau faßbaren Einflüssen des Sterzinger Hochaltares auf die schwäbische Altarkomposition

weitere Beispiele nicht bekannt geworden. Wir wenden uns nun dem Lande zu, wo der Sterzinger Altar aufgestellt war, wo also sein Nachhall viel kräftiger sein mußte.

In Sterzing selbst haben wir die Kreuztragung[1]), die früher einer alten Tradition zufolge Multscher selbst zugeschrieben wurde, und die Büsten des Heilandes, der zwölf Apostel, des Kassian und des Nikolaus von Bari, die man der Werkstatt Multschers gab, als Zeugen der Einwirkung, die der Sterzinger Hochaltar nach seiner Erstellung ausgeübt hat. Beidemale scheint sich der Einfluß jedoch nur auf ganz äußerliche Dinge wie die Gestaltung der Typen zu erstrecken. In der Faltengebung sind beide Werkgruppen durchaus selbständig und berühren sich hierin mit den einheimischen tirolischen Arbeiten[2]).

Kunsthistorisch viel interessanter sind die Beziehungen, die vom Sterzinger Hochaltare zu Michael Pachers Kunst führen. Michael Pacher hat den Sterzinger Altar sicher gekannt; Bruneck liegt ja nicht weit von Sterzing entfernt. Zudem wissen wir, daß sich ein Altar aus Pachers Werkstatt in Sterzing in dem Peter und Paulskirchlein des sog. Jöchelturmes befand. Dort wurde 1475 ein Altar als Stiftung des Lienhart und Hans Jöchel, es ist vermutlich derselbe Jöchel, der in den Urkunden über den Sterzinger Hochaltar eine so große Rolle spielt, aufgestellt[3]). Das Mittelstück davon, ein Doppelbild des hl. Petrus und Paulus, bildet nun ein Hauptstück der Sammlung auf Schloß Tratzberg, die Flügel werden dagegen seit

---

[1]) Stadler schreibt a. a. O. S. 180: „Die Kreuztragung hat früher an der südlichen Außenwand des Chores gestanden. Reste des Gemäldes, das den Hintergrund der Holzgruppe bildete, sind da noch sichtbar, die Köpfe der Frauen, die dem Zuge folgten, ganz gut erhalten.“ — Die Fresken an der Außenchorwand gehörten ursprünglich zu einer Kapelle, die bei der Erbauung der in die Kapelle hineinreichenden tiefen Chorfenster abgerissen werden mußte. Man sieht deutlich unterhalb der Fensterbank die unteren Hälften von Gestalten. Mit unserer Kreuztragungsgruppe haben die Malereien wohl kaum etwas zu tun.

[2]) Die Kreuztragung z. B. mit einer solchen in St. Michael in Brixen.

[3]) Vergl. Robert Stiaßny, Repertorium für Kunstw. 1903 S. 26.

1861 in der deutschen Peterskirche zu Tiberias in Palästina aufbewahrt. Die Gemälde auf Schloß Tratzberg sind sichere Werke Friedrich Pachers, die in Tiberias sind mir in Photographie nicht zugänglich. Die Bestellung des Sterzinger Pacheraltares dürfte wohl in die gleiche Zeit wie die des Grieser und St. Wolfganger Altares fallen, von denen wir wissen, daß sie 1471, also vier, bezw. acht Jahre vor deren Vollendung, in Auftrag gegeben wurden. Um so begreiflicher ist es für uns, wenn wir Reminiszenzen an den Sterzinger Hochaltar in diesen beiden Hauptwerken Pachers gewahren.

Neben der Einteilung des Schreines in einen breiteren Mittelstreifen und zwei schmälere flankierende Seitenstreifen sind es am Grieser Altare vor allem die sechs gemalten, sich im Schreinhintergrunde nach den Seiten zu abstufenden Vorhangsengel, die an den Sterzinger Altar erinnern. Genau wie dort ragen die Oberkörper der Engel nur ganz wenig über den Tüchern hervor und diese selbst überhöhen die davorstehenden Figuren. In der nichterhaltenen Predella des Grieser Altares sollten wie beim Sterzinger nur vier Büsten, laut Vertrag „vier geschniten prustbild" (der hl. Blasius, Leonhard, Johannes der Täufer und Vigilius), zur Aufstellung gelangen und an den Ecken („an Orten") der Tafel sollten wie die Ritter des Sterzinger Altares Schnitzfiguren des Sebastian und Florian zu stehen kommen. Im Tabernakel war wie in Sterzing ein Kruzifixus mit Maria und Johannes zu sehen.

Im St. Wolfganger Altar gemahnen vier tuchhaltende Engel, die als Reliefs den Hintergrund für die Schreinmittelgruppe abgeben, sowohl dadurch, daß sie wiederum die vor ihnen stehenden Figuren umrahmen, als dadurch, daß sie in den Faltenmotiven, man beachte die dreieckigen Falten auf den Tüchern, sich an die Sterzinger Engel anschließen, an den Sterzinger Altar. Das vermittelnde Architekturglied an den beiden Sargenden ist ähnlich wie in Sterzing gestaltet; der Sarg selbst durch zwei Tafeln verschlossen. Ebenso stimmt die Einteilung des Tabernakelaufsatzes in fünf Türme, unter denen ein Gekreuzigter mit Maria und Johannes, beseitet von Michael und

Johannes dem Täufer, aufgestellt ist, durchaus mit dem Sterzinger Altare überein. Finden sich nun noch auf dem gemalten „Tode Mariä“ des Wolfganger Altares Anlehnungen an das Sterzinger Gemälde gleichen Themas — Semper hat auf die Verwandtschaft hingewiesen — so dürfen wir auch annehmen, daß die Anordnung der Ritter mit den über den Baldachinen angebrachten weiblichen Heiligen der Sterzinger Komposition entspricht, zumal wir auch in Schwaben diese Anordnung durch Meister Weckmann wieder aufgenommen sehen. Vielleicht hatte auch das mit Menschenfiguren durchsetzte Rankenwerk des Rahmens am Wolfganger Altare seinen Vorläufer in Sterzing; möglicherweise hatte dort Multscher das Motiv der in der Hohlkehle eingefügten Engel, das uns vom Kargaltare, vom Stuttgarter Risse und vom Tiefenbronner Schreine her bekannt ist, wieder in neuer Form zur Anwendung gebracht. Pacher übernahm es, setzte es aber ins Krause, Barocke um.

Daß der Sterzinger Altar eine dem Kargaltare ähnliche Rahmung zeigte, scheint auch daraus hervorzugehen, daß in zwei Altarwerken aus der Schule Pachers — sie werden dem Wolfgang Maler, der mit Wolfgang Aßlinger von Bozen (urkundlich erwähnt von 1517—1531) identisch sein soll, zugeschrieben — sich ein dem Kargaltare durchaus verwandtes Rahmenwerk findet. Am Flügelaltar (angeblich von 1500) in der Franziskanerkirche zu Bozen ist eine rundbogige Umrahmung mit den Vorfahren Christi in der Hohlkehle angebracht, die Zwickel werden durch Rankenwerk ausgefüllt. Der Flügelaltar in Heiligenblut (Kärnten) von 1520 zeigt das gleiche Motiv, nur ist an Stelle der Ornamentik in den Eckzwickeln wie beim Kargaltare je eine Füllfigur getreten. Links fügt sich ein Verkündigungsengel mit flatterndem Bande, rechts eine Maria vor dem Betpulte in das Dreieck ein. Entweder hat der Meister des Heiligenbluter Altares direkt auf ein verlorenes Pachersches Werk zurückgegriffen — die Schreinkomposition des Heiligenbluter Altares lehnt sich eng an die des Sankt Wolfganger und Grieser Altares an — und das Multschersche Motiv wäre erst auf dem Umwege über Pacher dem Wolfgang

Aßlinger übermittelt worden, oder aber derselbe kannte den Sterzinger Altar und kompilierte seinen Altar aus Ideen verschiedener Meister.

In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts und in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts ist das Motiv der vorhanghaltenden Engel, das sich meines Wissens in Tirol vor 1458 nirgends zeigt, durchaus häufig[1]), es braucht aber natürlich nicht direkt auf Multschers Einfluß zurückgeführt werden, besonders da Pacher und seine Schule sehr viel zu seiner Verbreitung beitrugen. Daneben kommen die an die Außenwandung der Schreinschmalseiten unter Baldachine gestellten Heiligenfiguren nicht eben selten vor[2]); auch hier mag Pachers Einfluß von Bedeutung gewesen sein.

Die Nachwirkung der Flügelgemälde des Sterzinger Altares auf die Tiroler Malerei ist ebenso deutlich erkennbar, aber auch nur äußerlich: gewisse Kompositionsmotive werden dem Maler der Multscher-Werkstatt entlehnt. Von einem Einschlag des schwäbischen Kunstcharakters auf die Tiroler Malerei kann ebensowenig wie bei der Plastik die Rede sein. Von den Beziehungen des Sterzinger „Todes Mariä" mit dem gleichnamigen Gemälde des St. Wolfganger Altares sprachen wir schon. Vom St. Wolfganger Altar mag dann wieder der „Tod Mariä" aus der Pacher-Schule, der jetzt in der Münchner Pinakothek hängt (Nr. 1530), abhängig sein. Allerdings hat das Münchner Stück manche Einzelheiten nur mit dem Sterzinger gemein; vielleicht

[1]) Ich nenne nachstehend die wichtigsten Tiroler Altäre mit Vorhangsengeln im Schreinhintergrunde: Flügelaltar in Klerant bei Brixen, Flügelaltar in Tisens, Flügelaltar in der Stephanskirche zu Pinzon bei Neumarkt, Altar in der St. Valentinskirche bei Villnöß, Flügelaltäre in St. Nikolaus und St. Magdalenen in Dreikirchen, Flügelaltar in St. Martin zu Primiero (Fleimstal), Flügelaltar aus der Michaelskirche in Villanders, Flügelaltar in St. Georg bei Schenna u. a. m. Auf Tiroler Gemälden und Grabsteinen dieser Zeit ist das Motiv ebenso häufig.

[2]) Der Flügelaltar in St. Martin zu Hofern (oberhalb St. Siegmund) zeigt beispielsweise in gleicher Anordnung Florian und Georg unter Baldachinen, in einem Altarfragment zu Rappersdorf sind es zwei andere Heilige.

führen also auch hier direkte Wege nach Sterzing. Im Freisinger Klerikalseminar werden zwei Tafeln aus Albeins bei Brixen aufbewahrt, eine Geburt Christi und ein Tod Mariä. Sowohl Semper wie Hoffmann betonen den schwäbischen Charakter der Bilder; vielleicht handelt es sich um Werke eines Tirolers, der in Schwaben gelernt hat. Jedenfalls schließt sich, worauf Semper aufmerksam gemacht hat, die Madonna der Geburt und der lesende Apostel des Marientodes eng an die entsprechenden Figuren der Sterzinger Gemälde an. Geradezu von einer Kopie des Sterzinger Josephs (auf der Geburt) kann man bei der „Geburt Christi" im Kloster Wilten sprechen; auch darauf hat Semper hingewiesen. Nach gütiger Mitteilung von Herrn Dr. Heinz Braune sollen sich ferner im Passauer Diözesanmuseum freie Kopien der Sterzinger Geißelung und Dornenkrönung finden; desgleichen solche in Maria-Waldrast am Brenner (bei Matrei).

Stiaßny hat den Zusammenhang zwischen den Gemälden in der Stiftskirche zu Laufen a. S. und den Sterzingern aufgedeckt. Die Laufener Gemälde sind um 1467 gemalt, die Beeinflussung also wohl denkbar. Herr Dr. Karl Fr. Leonhardt teilt mir mit, daß in Laufen die Tochter Oswald Sebners von Reifenstein (nahe bei Sterzing), Sponella, in erster Ehe mit Johann von Welsperg (gestorben vor 1447) und in zweiter Ehe mit Marx von Nußdorff (gestorben 1478) verheiratet war. 1465 starb Oswald Sebner und hinterließ seiner Tochter ein reiches Erbe. Zum Gedächtnis ihres Vaters könnte Sponella den Laufener Altar von 1467 gestiftet und mit dessen Fertigung einen Tiroler Meister, der in der Nähe von Sterzing zu Hause war und also auch den Sterzinger Altar kannte, betraut haben. So groß auch die Wahrscheinlichkeit ist, die eine solche Annahme für sich hat, scheint mir doch der stark übermalte Laufener Altar kein bestimmtes Urteil zuzulassen. Kompositionell sind die Übereinstimmungen mit dem Sterzinger Altare nicht schlagend genug und die Typisierung weist eher nach dem nahen Salzburg hin.

Anhang.

Die Urkunden über den Hochaltar Unserer Lieben Frauen zu Sterzing von seiner Bestellung (1456) an bis zu seinem Abbruche (1650).

Vorbemerkung.

Die Urkunden über den Sterzinger Hochaltar, die sich sämtlich im Sterzinger Stadtarchive befinden, wurden zuerst im Jahre 1884 von Conrad Fischnaler (Beiträge zur Geschichte der Pfarre Sterzing und des Pfarrkirchenbaues. Zeitschrift des Ferdinandeums für Tirol und Vorarlberg 3. Folge, 28. Heft, S. 105 ff.) untersucht. Fischnaler beschränkte sich bei seinen Mitteilungen auf ganz kurze Auszüge der wichtigsten diesbezüglichen Stellen. F. v. Reber erachtete es daher in seiner Schrift „Hans Multscher von Ulm“ (Sitzungsberichte der philos.-philol. und der histor. Klasse der K. b. Akademie der Wissenschaften zu München, Bd. II, Heft 1, 1898) mit Recht für notwendig, die nicht nur kunstgeschichtlich sondern auch kulturhistorisch sehr bedeutsamen Quellen ausführlicher zu publizieren. Leider hält seine Textwiedergabe den Anforderungen einer modernen Kritik nur wenig stand. Allzuvieles ist unrichtig gelesen oder konnte überhaupt nicht entziffert werden. Dazu beeinträchtigt noch ein ungenügendes System von Abkürzungszeichen erheblich die Lesbarkeit der Reberschen Abdrücke. Gründe genug, um einen Neudruck sämtlicher in Betracht kommenden Stücke zu rechtfertigen, zumal sich der Biograph Multschers, Franz J. Stadler, überhaupt nicht mit den Urkunden beschäftigt hat.

Das Sterzinger Stadtarchiv, das sich einer musterhaften Ordnung erfreut, wurde zu diesem Behufe nochmals einer genauen Durchsicht unterzogen und von den irgend wie bedeutenden Stücken

Abschrift genommen. Wesentliches dürfte dabei kaum übersehen worden sein. Leider können nach einem Ratsbeschlusse die Sterzinger Archivalien nicht mehr an auswärtige Archive versandt werden. Es war mir daher bei der Drucklegung nicht möglich, nochmals die Originale zu vergleichen. Lediglich die beiden Pfarrkirchenpropstrechnungen von 1458 (vgl. Nr. 5—7) wurden durch gütige Verwendung des Herrn Museums-Kustos Fischnaler ausnahmsweise für einige Tage an das Großh. Generallandesarchiv zu Karlsruhe übersandt, so daß wenigstens die Wiedergabe dieser allerwichtigsten Teile Anspruch auf völlige Genauigkeit erheben darf.

Über meine Grundsätze bei der Publikation der Urkunden sei Folgendes angeführt. Sämtliche Abkürzungen sind im Sinne des Schreibers aufgelöst; die Orthographie ist durchweg unangetastet geblieben, dagegen die Interpunktion und alles in eckiger Klammer Stehende von mir hinzugefügt worden.

Zu den einzelnen Nummern nachstehend noch einige Bemerkungen, soweit dieselben nicht schon im Texte Platz fanden.

Zu Nr. 1. Im Auszuge gedruckt bei Fischnaler a. a. O. S. 133 erster Absatz; vollständig bei Reber a. a. O. S. 4 und 5, Anm. 3.

Zu Nr. 2. Im Auszuge gedruckt bei Fischnaler a. a. O. S. 133 Mitte des zweiten Absatzes; im Auszuge bei Reber a. a. O. S. 5, Anm. 2.

Zu Nr. 3. Im Auszuge gedruckt bei Fischnaler a. a. O. S. 133 Anfang des zweiten Absatzes; im Auszuge bei Reber a. a. O. S. 5, Anm. 1. — Bei diesem Eintrage erheben sich Schwierigkeiten über seine Datierung. Fischnaler und Reber gleiten über sie hinweg, indem ersterer „fact. Math. 1456“, letzterer „factum zu mathei lvj^to“ liest. In Wirklichkeit steht an der betreffenden Stelle „factum vigilia mathee lvj^to“. Vigilia Mathee könnte sowohl als Vigilia Matthiae (24. Februar), als als Vigilia Matthaei (20. September) aufgefaßt werden. Innere Gründe scheinen mir für die erste Deutung zu sprechen. Erstlich wiederliefe die Annahme des 20. Septembers der Sterzinger Gewohnheit, alle Abrechnungen im Februar oder März — in der Fastenzeit — abzuhalten; es stünde also diese Abrechnung am 20. September völlig vereinzelt da. Dann aber bringt uns das Datum „24. Februar“ darauf, unseren Eintrag mit dem vorher abgedruckten gleichen Datums (Nr. 2; „Erichtag nach Reminiscere“ = 24. Februar) zu vergleichen. Und da ergibt sich, daß unser Eintrag Nr. 3 lediglich eine Wiederholung in etwas veränderter Form von Nr. 2 sein kann, die nur deshalb nochmal an anderer Stelle des Raittbuches ausgefertigt wurde, um auch dort die Tilgung der Luencznerschen Schuld des Silberbechers

halben anzuzeigen. In beiden Fällen ist nämlich Luenczner U. L. F. einen Silberbecher zu 20 Pfund Berner schuldig. Daran verrechnet er seine Ausgaben, die jeweils in Zehrung, Führung des Urbarbuches, einer Fahrt nach Innsbruck (dieser ist »die lönung der tafel zu schreiben« von Nr. 2 gleich zu setzen) und der Zehrung »in der stewr« (d. h. eben zur Abrechnungszeit im Februar) bestehen. In beiden Fällen erhält L. das Urbarbuch nicht bezahlt. (Bei Nr. 2 mit der Begründung, daß erst nach Fertigstellung Zahlung geleistet würde. Wäre Nr. 3 mit dem 20. September zu datieren, so müßte man sich billig wundern, daß das Urbarbuch 7 Monate später immer noch nicht fertig sein sollte.) Schließlich bleibt in beiden Fällen U. L. F. dem Luenczner 7 Vierer schuldig (d. h. bei Nr. 3 eigentlich 6 Pfund Berner 7 Vierer, aber die 6 Pfund beziehen sich auf eine bei Nr. 2 nicht verzeichnete Ausgabe von »chuncz mesner« wegen). Wir dürfen daher mit bester Berechtigung das Datum »vigilia Mathee« mit dem 24. Februar auflösen.

Zu Nr. 4. Im Auszuge gedruckt bei Fischnaler a. a. O. S. 133 am Schlusse des zweiten Absatzes, im Auszuge bei Reber a. a. O. S. 7, Anm. 1.

Zu Nr. 5. Im Auszuge gedruckt bei Fischnaler a. a. O. S. 132, 1. Absatz; im Auszuge bei Reber a. a. O. S. 8 und S. 9 erster Absatz inkl., ferner S. 8, Anm. 1 und 2 und S. 9, Anm. 1 und 2.

Um nicht zu falschen Datierungen der Einträge von Nr. 5 (auch von Nr. 6 und 7) zu kommen, müssen wir uns zuerst mit der Art der Anlage dieser Einnahme- und Ausgabebüchelchen beschäftigen. Und da ist an erster Stelle als Wichtigstes hervorzuheben, daß die einzelnen Einträge nicht etwa in chronologischer Reihenfolge sofort nach dem Abschlusse des Rechtsgeschäftes vorgenommen wurden, sondern der betreffende Schreiber sehr oft jeweils eine Anzahl von Posten zusammenkommen ließ, ehe er diese dann auf einmal, oft nicht mit Einhaltung der zeitlichen Aufeinanderfolge in sein Buch einschrieb. Dies erkennen wir daraus, daß häufig früher datierte Einträge auf später datierte folgen. Sehr wahrscheinlich hat sich der Schreiber bei seinen Buchungen nicht auf ein Notizbuch gestützt, das an sich wieder chronologisch angelegt sein müßte, sondern, wie das auch an einer Stelle angedeutet wird, auf einzelne lose Zettel (vgl. Nr. 6, Eintrag 7), die er dann in beliebiger Folge eintragen konnte. Allerdings — und glücklicherweise — trifft diese Unordnung nicht immer zu. Jedenfalls können wir aber nicht ohne weiters, wenn ein undatierter Eintrag vor einem datierten steht, sagen, daß der undatierte zeitlich vor dem datierten liegen müsse.

Wir wären also über die Datierung der undatierten Einträge sehr im unklaren, wenn nicht doch wieder ein günstiger Umstand wenigstens sichere Termini ante und post lieferte. Es sind nämlich bei den einzelnen Einträgen deutlich erkennbar drei Schreiberhände beteiligt. Befinden sich nun unter der Reihe der aufeinanderfolgenden Einträge eines Schreibers A ein paar datierte Einträge, so können wir ohne weiteres mit Bestimmtheit sagen, daß die vorherstehenden Einträge des Schreibers B vor dem frühesten Datum des Schreibers A liegen müssen, ebenso die nachfolgenden Einträge des Schreibers C nach dem spätesten des Schreibers A. Freilich ist damit für die chronologische Anordnung der aufeinanderfolgenden Einträge eines Schreibers garnichts gewonnen.

Es ist an dieser Stelle — ohne Abbildungen der einzelnen Schriftcharaktere — unmöglich, die Handschriften der verschiedenen Schreiber genauer zu kennzeichnen. Ich darf mich deshalb wohl auf ein paar kurze Bemerkungen hierüber beschränken und will lediglich — und das ist für unsere Untersuchungen das wichtigste — den Anteil der Schreiber namhaft machen.

Der Schreiber Heinrich Schwingenhammer, von dem weitaus das meiste herrührt, da er der Rechnungsführer des Jahres 1458 ist, verfügt über eine sehr schöne, große, deutliche Schrift. Er schreibt — um nur von dem auch im Druck für den Leser Augenfälligen zu sprechen — niemals „Kreuzer“ sondern immer „Groschen“. Orthographisch ist er an der Eigentümlichkeit zu erkennen, daß er jeweils „ph“ für „pf“ des anderen Schreibers Hans Rys setzt (vgl. „phaitel“ und „pfaitel“). In Nr. 5 rühren von Schwingenhammer her: Die dem Eintrage 1 vorausgehenden zwei Überschriften, Eintrag 1—17, 18—22, von 28 der Nachsatz „sol zalen der riser ab lans“, 37—40, 41—67, 68—94 (bei Eintrag 77 rührt das Kreuzerzeichen, bei 80 das Pfundzeichen von Hans Rys her), 95—112, die Randbemerkung „vacat“ bei 120, 121—123, die dem Eintrage 130 vorausgehende Überschrift, 130—131, 138—140.

Den zweiten Schreiber kennen wir durch den 45. Eintrag in Nr. 6 auch dem Namen nach; er heißt Hans Rys. Seine Schrift ist klein, oft sehr undeutlich und flüchtig und meist mit einer stark fließenden, verdünnten Tinte geschrieben. Er schreibt immer „Kreuzer“ statt „Groschen“ und wendet „pf“ statt des Schwingenhammerschen „ph“ an. Offenbar hat Rys die Aufsicht über die Rechnungsführung übernommen. Man sieht dies aus der Art, wie er von Schwingenhammer vergessene Zeichen nachträgt (bei Eintrag 77 und 80), vor allem aber daraus, daß sämtliche Additionen am Schlusse der Seiten, die „Summa = Zeilen“, von ihm stammen.

Folgende Einträge sind von Hans Rys geschrieben: Die Summa-Zeile zwischen Eintrag 17 und 18, Eintrag 23—36 (bei Eintrag 28 rührt der Nachsatz „sol zalen etc.“ von Schwingenhammer her), Summa-Zeile zwischen 40 und 41, Summa-Zeile zwischen 67 und 68, „Kreuzerzeichen“ bei 77, „Pfundzeichen“ bei 80, Summa-Zeile zwischen 94 und 95, 113—120 nebst Summa-Zeile zwischen 115 und 116, 126—129, Summa-Zeile zwischen 129 und 130, 132—137, Summa-Zeile nach 140.

Der dritte Schreiber hat den geringsten Anteil. Seine Schrift ist deutlich. Besonders charakteristisch ist für ihn die Abkürzung von „item“ (ein rechtwinkeliger Haken über „it“). Seinen Namen kennen wir nicht. Von ihm rühren die Einträge 124 und 125 her.

Da von den Einträgen 1—129 nur ein einziger, der 34., mit dem 21. Mai 1458 datiert ist, läßt sich nur soviel über die Datierung der übrigen sagen, daß die Einträge 1—22 zwischen 15. Februar[1]) und 21. Mai 1458, die Einträge 23—36 zwischen 15. Februar 1458 und 15. Februar 1459, die Einträge 37—129, zwischen 21. Mai 1458 und 15. Februar 1459 fallen müssen.

Besser steht es mit der Datierung der Einträge 130—140.

Die Einträge 130—131 fallen zwischen 15. Februar und 27. Mai 1458 (131 datiert mit 2. April).

Die Einträge 132—137 fallen zwischen 2. April und 8. September 1458 (132 datiert mit 27. Mai, 133 mit 2. August, 134 mit 21.—27. Mai, 135 mit 31. Juli).

Die Einträge 138—140 fallen zwischen 2. August 1458 und 15. Februar 1459 (138 datiert mit 8. September, 139 nach 8. September, 140 nach 8. September).

Zu Nr. 6. Im Auszuge gedruckt bei Fischnaler a. a. O. S. 134 vierter Absatz und S. 135 die ersten 5 Zeilen; ziemlich vollständig bei Reber a. a. O. S. 9 dritter Absatz, S. 9 Anm. 3, S. 10 Anm. 1, 2 und 3, S. 11 Anm., S. 12 Anm. 1 und 2, S. 13 Anm. 1, S. 14 Anm. 1, 2 und 3, S. 15 Anm. 1, 2 und 3.

Die gleichen Schreiberhände wie in Nr. 5 treffen wir auch in Nr. 6 an. Von Heinrich Schwingenhammer rühren folgende Einträge her: Die zwei Überschriften vor Eintrag 1, Eintrag 1—16 (bei Eintrag 7 rührt der Nachsatz „mer 4 kreuzer 3 firer“ von Hans Rys her) 17—18, 23, 35—38, 39—43, 47—50.

---

[1]) Nach dem 15. Februar 1458 müssen sämtliche Einträge von Nr. 5, 6 und 7 aus dem Grunde liegen, weil der 15. Februar 1458 der erste Tag der sich bis Ostern hinziehenden Fastenzeit ist, also frühestens an diesem Tage die Abrechnung für das vergangene 1457. Jahr stattgefunden haben kann, die frühesten Einträge für das Rechnungsjahr 1458, die in den Fasten 1459 zu verrechnen waren, demnach erst nach diesem Datum entstanden sein können.

Von Hans Rys rühren folgende Einträge her: Nachtrag bei Eintrag 7: „mer 4 kreuzer 3 firer“, Summa-Zeile zwischen Eintrag 16 und 17, Eintrag 19—22, Summa-Zeile nach Eintrag 24. Überschrift vor Eintrag 25, Eintrag 25—34, Summa-Zeile zwischen 38 und 39, Eintrag 44—46, Summa-Zeile nach Eintrag 50.

Vom dritten Schreiber rührt lediglich Eintrag 24 her.

Als Datierung ergibt sich:

Die Einträge 1—18 fallen zwischen 15. Februar und 25. Dezember 1458 (4 datiert mit 2. April, 8 mit 23. Juni, 12 kurz vor 8. September).

Die Einträge 19—22 fallen zwischen 8. September 1458 und 15. Februar 1459 (21 datiert mit 25. Dezember).

Die Einträge 22—24 fallen zwischen 25. Dezember 1458 und 15. Februar 1459.

Die Eintrag 25—34 fallen zwischen 15. Februar und 1. September 1458 (29 datiert mit 31. Juli).

Die Einträge 35—43 fallen zwischen 31. Juli 1458 und 7. Januar 1459 (36 datiert mit 8. September, 37 mit 1. September).

Die Einträge 44—46 fallen zwischen 8. September 1458 und 15. Januar 1459 (45 datiert mit 7. Januar 1459).

Die Einträge 47—50 fallen zwischen 7. Januar 1459 und 15. Februar 1459.

Zu Nr. 7. Im Auszuge gedruckt bei Fischnaler a. a. O. S. 135 Mitte des ersten Absatzes; ziemlich vollständig bei Reber a. a. O. S. 11 Anm. und S. 12 Anm.

An dieser Abrechnung ist die Hand Schwingenhammers nicht beteiligt. Vom dritten Schreiber rühren die Einträge 1—14 nebst Summa-Zeile zwischen 9 und 10 und nach 14 her, von Hans Rys die Einträge 15—20 nebst Summa-Zeile nach Eintrag 20. Eine nähere Datierung der einzelnen Einträge ergibt sich nicht. Die Zeitgrenzen der ganzen Rechnung sind der 15. Februar 1458 und der 15. Februar 1459.

Zu Nr. 8. Im Auszuge gedruckt bei Fischnaler a. a. O. S. 133 dritter Absatz; im Auszuge bei Reber a. a. O. S. 18, Anm. 1.

Zu Nr. 9. Im Auszuge gedruckt bei Fischnaler a. a. O. S. 133 letzter Absatz und Anfang S. 134; im Auszuge bei Reber a. a. O. S. 19, Anm. 1.

Zu Nr. 10. Im Auszuge gedruckt bei Fischnaler a. a. O. S. 134 zweiter Absatz; im Auszuge bei Reber a. a. O. S. 20, Anm. 1. Der von mir in Anmerkung 2 auszüglich wiedergegebene Eintrag vom 28. Februar 1469 ist vollständiger gedruckt bei Fischnaler a. a. O. S. 123—124.

Zu Nr. 11. Nur von dem im vierten Abschnitt mitgeteilten Material findet sich eine Erwähnung bei Fischnaler a. a. O. S. 135. Nichts davon bei Reber.

Urk. Nr. 1: Freitag nach Erhardi 1456 (9. Januar 1456) reitet man des Altars für U. L. F. wegen von Sterzing nach Innsbruck.

[Statt Stertzingen Ratt- vnd Raitt-puech (unpaginierte Papierhandschrift mit dem Jahre 1449 beginnend im Sterzinger Stadtarchiv) pag. 10 recto unten: der ganze Eintrag durchgestrichen.] item An pfincztag vor Reminiscere[1]) des fünff vnd fünffczigisten jars haben die Stewrer dicz jars mit vlreichen puechrainer, zollner am lurx, gerait von vnser lieben frawen wegen, von seiner alten Remanencz wegen vnd vmb ärcz vnd vmb tail, so er von vnser frawen kaufft hatt. vnd ist der benante puechrainer vnser lieben frawen aller raittung schuldig worden lxj mark ij ß iiij kreuzer yecziger werung vnd sol die vnuerczogenlich auf den nagstkünfftigen sant jörgen tag[2]). testes: die Stewrer dicz jars. factum ut suppra.

[Nachtrag:] Ann Sand lucein tag[3]) Anno lv^to hat vlrich zolner an der obgenanten Remonencz lxj mark ij ß iiij kreuzer geanttwurtt jn Reynischen gold xl mark perner der obgenanten werung.

[Weiterer Nachtrag:] aber hatt er geanttwurtt v mark perner an freytag nach erhardi[4]) lvj^to, als man von der tafel vnser frawen hinaus gen jnsprugk geritten. testes: jöchel, ploss, geyczkofer, kändler.

Urk. Nr. 2: Am Eritag nach Reminiscere 1456 (24. Februar 1456) verrechnet Thoman Luenczner die ihm für die Austertigung des Lieferungsvertrags über den Altar U. L. F. zu Sterzing zukommenden Gebühren.

[Statt Stertzingen Ratt- vnd Raitt-puech pag. 15 verso oben; der ganze Eintrag ist durchgestrichen.]

Nota: Am Eritag nach Reminiscere[5]) lvj^to haben die Stewrer dicz jars geraitt mit thoman luenczner als von wegen vnser lieben frawen kirchen, als von wegen xx ß perner des Silberpecher, so paul Raczenberger saliger dahin geschaffen hatt. daran der thoman vnser lieben frawen verrait hatt an zerung, von der brieff, der vrbar zu vbersehen, auch ander ir notturfft zu betrachten, auch die lönung der tafel zu schreiben, auch die zerung von

[1]) 27. Februar 1455.
[2]) 23. April 1455.
[3]) 13. Dezember 1455.
[4]) 9. Januar 1456.
[5]) 24. Februar 1456.

vnser lieben frawen, jn der stewr[1]) beschechen. das alles jn ainer summa[2]) pracht hatt xx $\overline{fl}$ vij virer. nu ains gen dem anderen gelegtt vnd aufgehebt, beleibt vnser fraw demm luenczner vij virer; vorbehallten des vrbarpuechs. wan das gemacht ist, sol man jm auch zalen.

Urk. Nr. 3: Vigilia Matthiae 1456 (24. Februar 1456) verrechnet Thoman Luenczner die Unkosten für eine Reise, die des Altars wegen nach Innsbruck unternommen wurde.

[Statt Stertzingen Ratt- vnd Raitt-puech p. 12 verso; der ganze Eintrag ist durchgestrichen.]

item An freytag vor oculi[3]) des funffvndfunffczigissten jars haben die Stewrer desselben jars geraitt myt thoman lüenczner vmb all sein vnd seins vatters allten Remanenczen mit allen seinen jnnemen vnd ausgeben, so er von der Statt wegen gethan hatt vnd die alte werung zu newer gemacht vnd angeslagen. vnd ist vber all sach der stat noch schuldig beliben xxvj $\overline{fl}$ yecziger werung, vnd stet im beuor der Stummelberg vnd des Strewen oberhewsel.

Ausserhalben ist der luenczner vnser lieben frawen schuldig xx $\overline{fl}$ von des pechers wegen von seinem vater wegenn.

[Nachtrag:] item Daran hatt thoman von vnser lieben frawen abgeraitt von zerung wegen des vrbarpuechs, auch vonn der tauel wegen zu jnsprugk, auch darjnn komen vj $\overline{fl}$ von des kuncz mesner wegen, das chuncz mesner verraitten sol, vnd die zerung viij $\overline{fl}$ perner von vnser frawen wegen, verzertt jn der stewr[4]) vnd vber alles sein jnnemenn vnd ausgeben, von vnser frawen wegen beschechen, beleibt vnser frawen dem luenczner aller Raittung vj $\overline{fl}$ vij virer; ausserhalben des vrbar pueches. factum vigilia mathee[5]) lvj^{to}.

---

[1]) „jn der stewr“ will soviel wie „zur Zeit der Steuerabrechnung“, die immer in den ersten der sechs dem Osterfeste vorausgehenden Fastenwochen, also im Februar oder Anfang März, stattfand, heißen. Luenczner verrechnet hier die Ausgaben an Getränken und Essen („die zerung“) die bei dieser Steuerabrechnung entstanden sind.

[2]) „jn ainer summa“ ist, weil im Raittpuech sehr oft vorkommend, durch zwei Schnörkel stark abgekürzt; nach Analogie ausgeschriebener Stellen des gleichen Schreibers war jedoch eine sichere Auflösung möglich.

[3]) 7. März 1455.

[4]) Vgl. Anmerkung 1.

[5]) „mathee“ und nicht „mathei“ (wie bei Reber a. a. O. S. 5) ist zu lesen. Aus inneren, oben erörterten Gründen ist es sicher, daß dieses „mathee“ nicht mit „mathei“ (Vigilia am 20. September 1456) sondern „mathie“ gleichzusetzen ist. Die „Vigilia mathie“ fiel 1456 (als einem Schaltjahre) auf den 24. Februar.

Urk. Nr. 4: Freitag vor Reminiscere 1457 (11. März 1457) erhält Jöchel 17 Mark 6 ß 2 Kreuzer angewiesen, die er nach Eintreffen des Meisters Hans Mueltscher zu dessen Zehrung in seinem (des Jöchels) Hause verwenden soll.

[Statt Stertzingen Ratt- vnd Raitt-puech pag. 12 recto; der ganze Eintrag ist durchgestrichen.]

item mer So haben meine herren, die purger, dem jöchlein geben vnd geanttwurt jn parem geltt benäntlich xiij mark vj ß ij kreuzer von vnser frawen wegen, die der geyczkofer geanttwurt hatt. vnd tuet also die Summa paid xvij mark vj ß ij kreuzer. die sol der jöchel also vnser lieben frawen abziechen an der zerung, so maister hanns mueltscher zu jm verzeren wirt, als er die tafel macht, vnd vnser frawen darumb ledigen. factum an freytag vor Reminiscere[1]) lvij°. testes: die stewrer des benanten jars. taliter vj Reinisch gulden vmb seins weibs Silber gürtel. taliter mer xxviij ß zins von Risenn an seinenn jnbringes vnser frawen; hat Rys vnser frawen jn seiner Raitung abzogen.

Urk. Nr. 5: Die Pfarrkirchpropsfrechnung von 1458 (abgeschlossen am 15. Februar 1459).

[Papierhandschrift von 12 unpaginierten Blättern; im Sterzinger Stadtarchiv.]

[Titelseite pag. 1 recto:] Vermermerckt [sic!], was ich hainrich swingenhamer han verkaufft gewant von wegen vnser lieben frawen als ain kirchprast Anno etc. lviij Jar.

[pag. 1 verso vacat.]

[pag. 2 recto:] Vermerckt, was ich hainrich swingenhamer han verkaufft gewannt von vnser lieben frawen Als ain kirchprast Anno etc. lviij Jar.

[1] Item Am Ersten hab ich selbs kaufft ain swarzen mantell vmb vj ß perner. testes vnd schatzer: Jorg kandlerer, swartz sneiderer, Jorg zuckeyssen. [Am Rande dieses Eintrages steht, wie auch bei allen folgenden, wenn nicht ausdrücklick anders bemerkt: dedit.]

[2] Item ain kintzphaitell vmb iiij groschen.

[3] Item ich han geben des spitzers diernn ain plaben rock vmb xij ß perner. testes: frumher, linhart sneiderer.

[4] Item der haintz keslarin ais stauchel vmb x groschen. testis: ris.

---

[1]) 11. März 1457.

[5] Item Praussin ab matzen iij stauchel harbein vmb ain ℔ perner.

[6] Item dem thomel Artzknappen ij stauchel vmb x groschen.

[7] Item ain stauchell vnd zawai hawbel vmb viij groschen.

[8] Item ain grabs rockell des messneres puben von vnser frawen vmb xx groschen. testis: ris.

[9] Item ainen krissenhuet vmb viij groschen.

[10] Item des hanssen knecht von thenns ain Joppen vmb iiij ℔. testes: lesch. smid, senfft.

[11] Item ain perckphaitt vmb xxvj groschen des axeiders pruder. testis: sigmund messersmidt.

[12] Item dem Thoman schaffer ain plaben rock vmb iij ℔ viiij groschen. testis: wilhalmm sneider.

[13] Item zwen schuch vmb v groschen.

[14] Item ain alte phaidt vmb xiij groschen des strewn diernn.

[15] Item ain perckphaitten vmb xiiij groschen. testis: axeider.

[16] Item ain chintz phaiten vmb iij groschen.

[17] Item mer ain chintzphaiten vmb iij groschen.

Summa: xxxvij ℔ j kreuzer.

[inc. pag. 2 verso:]

[18] Item der Paul Ottin ain phaiten vmb xx groschen. mer han Ich Ir geben ain alte phaiten vmb viij groschen.

[19] Item der Rorperarin ain stauchel vmb vmb [sic!] viij groschen.

[20] Item ainer frawen ain phaiten vmb xvj groschen. testis: ris.

[21] Item der wandel ain stauchel vmb iiij groschen.

[22] Item vom Aichornn purgermaister viij groschen.

[23] Item ain pfaittl vnd ain gürttl vmb viiij kreuzer. ist zaltt.

[24] Item mer ain pfaittl vmb v kreuzer. ist zaltt. Testis: frumher.

[25] Item aber ain krisenpfaittl vmb iiij kreuzer. ist zaltt.

[26] Item mer ains vmb iiij kreuzer. ist zaltt.

[27] Item zwo ellen tuech lainwatt vmb x kreuzer.

[28] Item ain mechel Ring vmb xxviij kreuzer. hatt Baldasar golttsmid vnd sein knecht gesatzt; sol zalen der riser ab lans[1]).

[29] Item mer ain pfaittl vmb iij kreuzer. ist zaltt.

[30] Item mer ain pfaittl vmb j kreuzer.

[31] Item mer ain krisenpfaittl vmb iiij kreuzer.

[32] Item mer ain pfaitten vnd ain hauben vmb xxj firer.

[33] Item aber ain Ring. [Dieser Eintrag ist durchgestrichen].

---

[1]) Lans liegt unweit von Innsbruck.

[34] Item ain stauchen vmb xxvij kreuzer An pfingsten[1]).

[35] Item dem Swartz schneider ain par leilach vmb iiij ℔ perner.

[36] Item mer ain pfaittl vmb ij kreuzer.

[37] Item mer ij gurtell vmb xviij firer.

[38] Item mer ij ellen tuch vmb vj groschen.

[39] Item ain kintzphaitel vmb iij groschen.

[40] Item aber ain stauchel vmb v groschen. sol zalen di chuntz rissin.

Summa: xviiij ℔ ij kreuzer iiij firer.

[inc. pag. 3 recto:]

[41] Item von dem Engel ab platz ain ℔ perner.

[42] Item di frumherin hat hingeben ain perckphaiten vnd ain chintz phaitel vmb xv groschen.

[43] Item vmb zwai chintz phaitell v groschen.

[44] Item aber viij groschen vmb zwai chintz phaitel.

[45] Item der wilwoltin ij chintz phaiten vmb xvj groschen.

[46] Item di silbergesper han ich geben vmb xxiij groschen.

[47] Item Mer ain Rotten rock vmb viij ℔ perner. testis: chuntz ris.

[48] Item mer ain phaiten vmb xiiij groschen.

[49] Item mer ain phaitell vmb viiij groschen. hat der frunher verkaufft.

[50] Item des klaus schusters knecht hab ich geben ain alten plaben rock vmb xxxiiij groschen.

[51] Item der klaren ain stauchen vmb iij ℔ perner.

[52] Item der graslarin ain stauchel vmb xvj groschen.

[53] Item mer ain stauchel vmb ain ℔ perner. testis: rissin.

[54] Item ain harbeins stauchel vmb vij groschen.

[55] Item ain Joppen phaitll vmb iij groschen.

[56] Item der Steffainin zwai leinenerin stauchel vmb x groschen.

[57] Item dem macherer ain phaiten vnd ij ellen leinbat vmb xxij groschen.

[58] Item aber ain stauchen vmb iij ℔ perner.

[59] Item der tannerin Ain stüchen vmb xvj groschen.

[60] Item mer ain stauchel vmb vj groschen.

[61] Item mer ain stauchel vmb vj groschen.

[62] Item aber ain stauchen vmb xxxiiij groschen der graslarin.

[63] Item zwen stauchen vmb v$^1/_2$ ℔ perner. testis: frumher.

[1]) 21. Mai 1458.

[64] Item aber zwai stauchel vnd zwo hauben vmb xxvj groschen.

[65] Item des luntzners mumenn ain ellen grobe leinbat vmb iij groschen.

[66] Item aber ein leineins stauchell vmb vij groschen.

[67] Item ain peltzel vmb ain ℔ perner.

Summa: xlv ℔ xj kreuzer.

[inc. pag. 3 verso:]

[68] Item Mer ain phaiten vmb xvj groschen.

[69] Item des zuckeysen dirnn ain rock vnd ain stauchel vmb vj ℔ perner.

[70] Item dem vlrrich franpoten ain rock vmb xxxj groschen.

[71] Item des thomel am tore tochter ain stauchel vnd ain goller vmb xiiij groschen.

[72] Item ainer frawen ain stauchel vnd chintzphaiten vmb xiij groschen.

[73] Item mer ain stauchell vmb xvij groschen.

[74] Item mer ain hawben vmb v groschen.

[75] Item mer ij ellen leinbat vmb viij groschen.

[76] Item mer ain allte vntterphaiten vmb x groschen.

[77] Item mer ain par schuech vmb iiij kreuzer.

[78] Item mer ain phaiten vmb xiiij groschen.

[79] Item ain stauchel vmb x groschen.

[80] Item zwo ellen tuch vnd ain altz kintzphaitll j ℔.

[81] Item ain chintz gurttel vmb ij groschen.

[82] Item vom dem sacker xiiij groschen.

[83] Item ain krissenphaiten vmb iiij groschen.

[84] Item des phamers rock hat man gelost vmb v ℔ perner.

[85] Item dem Cristl von fals ain frawen rock vmb iiij$^1/_2$ ℔ perner.

[86] Item dem Jorg metzger ain phaitten ainemm diernn vmb xx groschen.

[87] Item mer ainer frawen ain stauchell vmb viiij groschen.

[88] Item der kandlarin ain stauchel vnd ain chintzphaiten vmb xv groschen.

[89] Item der vlrich maurarin ain phaiten vmb xiiij groschen.

[90] Item dem linharten pecken ain phaiten vmb xvj groschen.

[91] Item dem macher ain phaiten vmb xxxiij groschen.

[92] Item zwai stauchel vmb x groschen.

[93] Item mer ain stauchel vmb v groschen.

[94] Item mer ain gelosste phaiten vmb xiij groschen.

Summa: xlj ℔ iij kreuzer.

[inc. pag. 4 recto:]

[95] Item mer viij firer fur ain poss krissin phaiten.

[96] Item ain fraw hat geben ain vngrischen gulden.

[97] Item der engel ab platz hat geben viiij groschen an der taffel.

[98] Item ich han selbs kaufft ain rotten rock vmb ij Reinisch gulden.

[99] Item ain machellring vmb iij ℔ perner aim pawren ab venaders.

[100] Item aim pfaffen ain hawben vmb viij groschen.

[101] Item ain stauchell der martein tannerin vmb xxxiiij groschen.

[102] Item des zuckeyssen diern ain phaiten, ain hawbel, ain stauchel vmb xxvj groschen.

[103] Item dez huetters knaben ain rockell vmb ij ℔ perner.

[104] Item der klaren ain rock vmb vj ℔ perner.

[105] Item dem hinckanten peterll ain stauchel vmb vj groschen.

[106] Item ain krisin phaitel vmb iij groschen.

[107] Item ain huet vmb iij groschen.

[108] Item der Stumelbeck hat geben iiij ℔ perner von ains rings wegen.

[109] Item ain stauchel vmb v groschen.

[110] Item ain krisin phaitell vmb iij groschen.

[111] Item Mer ain peltz vmb x ℔ perner. han ich selbs. testis: hans kursner.

[112] Item di pirckarin ab pirckach hat ain altz rockel gelost vmb iiij ℔ perner.

[113] Item der Schelhurmlin [?] ain Rokch vmb xiiij ℔. Testes: Altt hoffschneider vnd der allt zollnner von vill.

[114] Item Des hutschen Bruoder auf wisen ain Rokch vmb iiij ℔. Testes: ludweig pokch vnd der Altt hoffschneider.

[115] Item dem hainrich an der Laun ain Rokch vmb v$^1/_2$ ℔. Testes: frumher vnd Jacob Gurttler.

Summa: vij markck iij ℔ iij firer.

[inc. pag. 4 verso:]

[116] Item des messnners diern von vnser frawen ain altz Rokchel vmb iiij ℔. Testes: frumher vnd kräppfel Schneider.

[117] Item dem hebenstroitt ain Rauche hawben vmb vij kreuzer.

[118] Item Ain Schuechknecht ain huett vmb vij kreuzer.

[119] Item Chuntz Ris hatt geben xviij kreuzer für sein Sun.

[120] Item Des Tauelmachers knecht ain Rokch vmb iij Reinisch gulden. Testes: zuchsaß, kanndler, Swingenscheld. ist dem hannsen geschanckt worden. [Am Rande steht: „vacat“; der ganze Eintrag ist durchgestrichen.]

[121] Item ich han eingenommen von dem maister hansen zwen Reinisch gulden.

[122] Item ainer diernn ein stauchel vmb xviij groschen.

[123] Item ain phaitel vmb xj firer.

[124] item ain röckel vmb j ℔ perner. hat der Reyff schneider geschätzt.

[125] item ain rokch vom hännsel scherer. den hatt sein aidem, der Rys, gelöst vmb viij ℔ perner.

[126] Item ain prawns mennttel vmb iiij ℔.

[127] Item iiij ℔ vmb ain Rokch.

[128] Item iiij ℔ vmb ain stauchen.

[129] Item vj kreuzer vmb ain vnter pfaitten.

Summa: xxxvij ℔ x kreuzer j firer[1]).

[fol. 5, 6 vacant.]

[inc. pag. 7 recto:]

Vermerckt, was ich eingenomenn hab an peraiten gelt vnd aus dem Stockch Anno etc. lviij Jare.

[130] Item Ich han Enphangenn von dem chuntz risen ain ℔ perner iij firer.

[131] Item mer hab ich Enphangen von vnsers hern grab kertzen[2]) wegenn von den sameren xij½ ℔ vnd ij groschen.

[132] Item mer hab Ich Empfanngen vom hanns frumher viij markch an Catember Sambtztag nach pfingsten Anno Im Lviij Jar[3]). Testes: der Ratt.

[133] Item mer hab Ich Inngenomen von hannsen frumher funff mark iiij ℔. Testes: Sychoren. factum an mittichen nach Brichsnner kirchweich Im lviij Jar[4]).

---

[1]) Der letzte Eintrag muß vor 15. Februar 1459 geschrieben sein, da an diesem Tage der Kirchpropst Heinrich Schwingenhammer bereits seine Gesamtabrechnung vorlegt (vgl. Nr. 8) „laut seinr Reygister“, d. h. auf Grund der oben abgedruckten Pfarrkirchpropstrechnungen Nr. 5, 6 und 7.

[2]) Dieser Eintrag stammt aus der Osterzeit (2. April 1458): man vgl. den 4. Ausgabeeintrag in Nr. 6.

[3]) 27. Mai 1458.

[4]) 2. August 1458.

[134] Item mer hab Ich Inngenomen ij ℔ ij firer aus dem Stokch zu Sannd margretten In den phingsten Anno Im lviij Jar[1]).

[135] Item mer hab Ich Empfanngen vom peter messnner iiij ℔ perner dem Burff zu Brichsner kirchweich[2]).

[136] Item Jörg kanndler hatt mir geben an dem kauff vmb der Rumpolttin haws viiij mark.

[137] Item der Jöchel hatt mir geben x markch, als man dem kauffman von vlm geltt gab. Testes: Jörg Sychoren.

[138] Item Mer hab ich enphangen vj ℔ x groschen zu vnser kirchweich[3]), als man gesambt hat.

[139] Item Ich han den stock auf tan zu vnser frawen nach vnser kirchweich[4]) vnd hab daraus genommen xvij ℔ v groschen In gagenburtickait dez frumherr vnd ander Anno etc. lviij°.

[140] Item mer han ich ein genommen von dem sundersiechen[5]) v ℔ perner.

Summa: xxxvij markch iij ℔.

[pag. 7 verso, fol. 8, 9, 10, 11, 12 vacant.]

Urk. Nr. 6: Die Pfarrkirchpropstrechnung von 1458 (abgeschlossen am 15. Februar 1459).

[Papierhandschrift von 8 unpaginierten Blättern und einem beigelegtem Blatte; im Sterzinger Stadtarchiv.]

[Titelseite pag. 1 recto:] Vermerckt, was ich aus han geben von wegen vnserer frawen Als ain kirchprast Anno etc. lviij° Jare.

[pag. 1 verso vacat.]

[pag. 2 recto:] Vermerckt, was was [sic!] ich aus han geben von wegen vnserer lieben frawen Als ain kirchprast Anno etc. lviij°.

[1] Item Am Ersten iii½ ℔ vmb ain fuder kol.

[2] Item vmb vj hacken xviij groschen zu stachln vnd zu derlegen.

[3] Item gurtllen zu machen zu dem mesgewannt ij groschen zu lon.

---

[1]) Zwischen 21.—27. Mai 1458.
[2]) 31. Juli 1458.
[3]) 8. September 1458.
[4]) Nach 8. September 1458.
[5]) Der „sundersieche“ ist sicher nach Kirchweih (8. September) und vielleicht vor Weihnachten (25. Dezember; vgl. Nr. 6, Eintrag 20) gestorben. Sicher vor dem 15. Februar 1459. Denn an diesem Tage legte Kirchpropst Heinrich Schwingenhammer bereits seine Gesamtabrechnung (vgl. Nr. 8) „laut seinr Reygster“ vor, d. h. auf Grund der in Nr. 5, 6 und 7 zum Abdruck gebrachten Pfarrkirchpropstrechnungen.

[4] Item dem Peter messnerer ij ℔ zu lon von den kertzen zun Osteren[1]) vnd zu vnsers hern grab vnd xiiij firer vmb zwo mas wein.

[5] Item der mesnerin von sandt margreten von den altertucheren zu waschen davon iiij groschen.

[6] Item dem mesner zu sandt margreten xiiij firer vmb ij mas wein, do er pei dem grab wachtet.

[7] Item dem purgermaister hab ich geben ij ℔ perner, als ich des ain zedell von jm han. mer iiij kreuzer iij firer.

[8] Item An sand Johanns Abent[2]) zu Subenden habnt di priester vnd di schuler verzert iij ℔ perner iij groschen.

[9] Item vmb daz holtz zu dem gerusst hab ich geben xxvij groschen.

[10] Item mer iij groschen vmb ain Riem jn di glocken.

[11] Item mer dem fridel pawren iiij groschen, als er gen phulters ging.

[12] Item dem mesnerer zu sand margreten vj groschen vnd ain mas wein ist viij firer, als er samet zu der kirchweich[3]).

[13] Item dem kandlar vj groschen von den oppferkandel zu machen.

[14] Item der vrsschen v groschen von dem himell zu machen.

[15] Item mer hab ich geben dem messner zu vnßer frawen ij ℔ perner.

[16] Item mer hab ich geben dem Tanner vmb zigel gen sandt margreten iij Reinisch gulden.

Summa: xxxj ℔ xj kreuzer iiij firer.

[inc. pag. 2 verso:]

[17] Item ich ich han geben dem mesner zu sandt margreten iiij groschen an seinem wein.

[18] Item ich han geben dem zimerman von dez gerusschtz wegen v ℔ iiij groschen.

[19] Item mer xxxij kreuzer dem zimerman.

[20] Item xxxij kreuzer hab Ich ausgeben von wegen des Sundersiechen, genantt der kummerl, als Er gestorben ist, vmb Ambt vnd zu pegraben vnd messner vnd zerung.

[21] Item Der messnerin zu Sannt margretten iiij mas wein zu weinachtten[4]).

[1]) 2. April 1458.
[2]) 23. Juni 1458.
[3]) Kurz vor 8. September 1458.
[4]) 25. Dezember 1458.

[22] Item Ich hab geben meins holtz dem Taffelmacher § dafür iiij ℔ pernner.

[23] Item mer iij hawen, da fur xiiij groschen.

[24] Item xiiij ℔ dem Vllein zu Trenns[1]) von dem kind zu ziehen, das vnser frawen geseczt ist worden.

Summa: xxx ℔ vj kreuzer iiij firer[2]).

[pag. 3 recto:] Nota: hie ist vermerkch, was Ich hainreich Smid von wegen der Taffel aus hab geben.

[25] item Amb ersten maister hannsenn selbs hab Ich geben v Reinisch gulden vnd ain tucatten für lxiiij kreuzer.

[26] item mer hab ich dem Jöchel geben vj markch, die hatt er gewexel vmb geltt vmb xv Reinisch gulden. die hatt er auch maister hannsen geben.

[27] item aber hab Ich dem Jöchel geben ij Reinisch gulden.

[28] item als der kauffman, genanntt der esslinger von vlmm, kam, dem hab Ich geben von wegen maister hannsenn hundertt vnd lxxxviij Reinisch gulden.

[29] item aber hab Ich maister hannsenn geben yetz. auf Brichsner kirchweich[3]), x Reinisch gulden.

[30] item aber hab Ich ausgeben aim kauffman, genantt klaus würkcher von vlmm, von wegen maister hannsen L Reinisch gulden.

[31] item Dem zollnner hab Ich geben xxiiij ducaten vnd vngerische vnd welschgulden vnd ain für lxiiij kreuzer. Dafür sol er mir geben Reinisch gulden vnd pringen an Reinisch gulden xxxij.

[32] item mer hab Ich dem zollner geben xvj Reinisch gulden; die waren nit guett Amb klang vnd ettlich hetten prich, das er mir andre xvj gulden geb. Darauf hab Ich Im j ℔ pernner geben vnd pr[acht].

---

[1]) Trens, nahe bei Sterzing.

[2]) Der letzte Eintrag muß vor 15. Februar 1459 geschrieben sein, da an diesem Tage der Kirchpropst Heinrich Schwingenhammer bereits seine Gesamtrechnung vorlegt (vgl. Nr. 8) „laut seinr Reygister", d. h. auf Grund der oben abgedruckten Pfarrkirchpropstrechnungen Nr. 5, 6 und 7.

[3]) 31. Juli 1458 (vgl. H. Grotefend, Zeitrechnung des Mittelalters Bd. 2, 1 [1892] S. 30). Die Brixener Domkirche wurde am 31. Juli 1237 geweiht. In den Traditionsbüchern des Hochstifts Brixen (Acta Tirolensia Bd. I, 1886) wird schon 1284 nach der „dedicacio ecclesie Brixininsis" datiert.

also das der zollner schuldig ist xlviij Reinisch gulden. Testes: Jöchel, Jörg Sychoren.

[33] item mer vj kreuzer hab Ich dem Jöchel geben[1]. das man den zwain kauffm[ännern] geschänkch hatt.

[34] item als Ich hab müessen die tucaten vnd vngerische und ett[lich] welsch gulden vmb Reinisch gulden verwexelen, vnd die kaufflewtt nit nemen vnd nur Reinisch gulden woltten haben. hab Ich alwegen ain vmb lxiij kreuzer geben vnd sint vnsrer frauen doch vmb lxiiij kreuzer worden. darumb gett mir ab iij ℔ pernner. Testis: Sychoren.

[35] Item mer hab ich ainem kauffman geben xx Reinisch gulden. da pei ist gewesen der Jochel. maister hans der tafelmaister. vnd der Jost aus dem zol gab im auch gelt.

[36] Item Mer hab ich geben dem taffelmaister iiij Reinisch gulden an vnser kirchweich[2]. nam der eslinger ein.

[37] Item mer iiij Reinisch gulden, als er gen Botzen wolt reitten zu Egidi[3].

[38] Item mer hab ich geben ij ℔ perner vmb zwai leilach.

Summa: hundert vnd xxxviiij markch v ℔ x kreuzer.

[pag. 3 verso:]

[39] Item mer hab ich geben dem maister hansen, dem pader. ij Reinisch gulden von ains mallers wegen.

[40] Item mer hab ich Im geben iij Reinisch gulden dem poten, do er vmb daz golt hin auszoch.

[41] Item mer hab ich geben dem Tischlar ain Reinisch gulden.

[42] Item mer hab ich geben vmb kreiden iij Reinisch gulden.

[43] Item Mer hab ich geben dem hansel durnperger viij ℔ perner von des Jochels[4] wegenn.

[1] „geben" steht aus Versehen des Schreibers doppelt im Text.

[2] Nach gütiger Mitteilung des Herrn Museums-Kustos Conrad Fischnaler fand die Sterzinger Kirchweihe im 15. Jahrhundert an Mariae Geburt, am 8. September, statt.

[3] 1. September 1458.

[4] Vgl. Reber a. a. O. S. 16 „Weniger verständlich ist mir dann die folgende Ausgabe von 8 Pfund Berner, wenn nicht zu lesen ist „von

[44] Item dem Jöchel xxj kreuzer, Die man da verczertt hatt, als man mit dem tauelmacher all sach[1] ain Raittung machett.

[45] Item mer hat hainreich Smid ausgeben von der Taffel wegen xij markch an Suntag nach der heilligen dreir kurig tag[2] Im 19 Jare. Testes: Jöchel, Johannes propauch, plos, peter köchel, Chuncz Ris, ego hanns Rys.

[46] Item xij firer vmb zwo mas wein daselbs.

[47] Item dem kanndlar v$^{1}/_{2}$ ℔ perner vmb plei vnd arbait, als er di eissnein stangen jn der taffl vergossen hat.

[48] Item mer ij groschen der di locher gehautt hat zu den stangen; mer ij groschen ainem andren.

[49] Item mer dem Taffelmaister vmb ain ℔ perner kol.

[50] Item mer iiij maz wein, als man den tabernacker hin abtrug.

Summa: xvij markch iij ℔ ij kreuzer j firer[3].

[fol. 4, 5, 6, 7, 8 vacant.]

Urk. Nr. 7: Die Rechnung des Schmieds und Kirchpropsts Heinrich Schwingenhammer für Schmiedearbeit und Materiallieferungen für den Altar U. L. F. zu Sterzing im Jahre 1458 (abgeschlossen am 15. Februar 1459).

[Loses Blatt, das der Pfarrkirchpropstrechnung von 1458 (8 Blätter) beiliegt.]

[Rectoseite:]

[1] item iii$^{1}/_{2}$ ^{C} vnd viij phunt eysen zu den standen[4] an die tafelen.

des Oehls wegen“ [!] Öl wurde allerdings zur Fassung der Figuren wie des Gehäuses in größerer Menge gebraucht, vielleicht ist auch Firniß inbegriffen“.

[1]) „all sach“ ist durchgestrichen.

[2]) 7. Januar 1459.

[3]) Der letzte Eintrag muß vor 15. Februar 1459 geschrieben sein, da an diesem Tage der Kirchpropst Heinrich Schwingenhammer bereits seine Gesamtabrechnung vorlegt (vgl. Nr. 8 „laut seinr Reygister“, d. h. auf Grund der oben abgedruckten Pfarrkirchpropstrechnungen Nr. 5, 6 und 7.

[4]) „standen“ sicher verschrieben für „stangen“, wie aus den zwei folgenden Einträgen hervorgeht. Es gibt zwar ein Wort „die Stande“, aber nur in der Bedeutung „feststehendes hohes Faß“. Vgl. Sanders Wörterbuch Bd. 2 (1865) S. 1175.

[2] item xj phunt eysen zu den keylen In die mawr zun stangen.

[3] item xviij kreuzer für xxxvj nagellen In die stangen.

[4] item j ℔ perner für nagellen In das gerüst.

[5] item xj kreuzer für xj nagellen In die pild.

[6] item ij kreuzer für iiij nagellen zu sant Johanns.

[7] item xxx kreuzer für v hundert nagellen.

[8] item xl kreuzer für iiij plech, damit man die tafelen zueinander hat geslagen.

[9] item xl kreuzer aber für iiij plech Innen In die tafelen.

Summa: vij mark iiij ℔ iij kreuzer.

[Versoseite:]

[10] item xvj kreuzer für iiij plech In die tafelen.

[11] item v ℔ für sechczigk eysen.

[12] item xviij kreuzer für xviij slechte eysen.

[13] item vj ℔ ze lon von den stangen, doran man vergult hatt.

[14] item xviij kreuzer dem slosser für das eysen für den sarch vnd slos vnd für die hägklein.

Summa: xv ℔ iiij kreuzer. [Diese Zeile ist durchgestrichen.]

[15] item für zwo klamperen xxij kreuzer vnden Inn den sarch.

[16] item mer zwo klamperen oben In die tabernagken. Dafür xiiij kreuzer.

[17] item vj kreuzer vmb koll.

[18] item vnd v̊bral vmb leikůff[1]) und ander xiiij mas wein; für ain mas vj firer.

[19] Item vmb zwo mas malfasier maister hannsen viij kreuzer.

[20] Item vnd vmb j kreuzer pretzen.

Summa: xx ℔ xj kreuzer iiij firer[2]).

---

[1]) „leikůff" = Trunk beim Abschlusse eines Handels als Zeichen des Einverständnisses. Vgl. Grimm, Wörterbuch Bd. 6. Sp. 693.

[2]) Der letzte Eintrag muß vor 15. Februar 1459 geschrieben sein, da an diesem Tage der Kirchpropst Heinrich Schwingenhammer bereits seine Gesamtrechnung vorlegt (vgl. Nr. 8) „laut seinr Reygister" d. h. auf Grund der oben abgedruckten Pfarrkirchpropstrechnungen N. 5. 6 und 7.

Urk. Nr. 8: Donnerstag nach Invocavit 1459 (15. Februar 1459) rechnen die Steurer mit dem Schmied und Kirchpropst Heinrich Schwingenhammer über seine Einnahmen und Ausgaben für U. L. F. zu Sterzing im Jahre 1458 ab.

[Statt Stertzingen Ratt- vnd Raitt-puech p. 19 verso; der ganze Eintrag durchgestrichen.]

Nota: an pfintztag nach Dem Suntag Inuocauit[1]) Jn der vasten Anno Jm lviiij Jar haben die Stewrrer Ditz Jars ain gantze Raittung mit Hainreichen Swingenhaimer, Smit, als mit aim kirchenprast getan vmb alle sach seins Jnnemens vnd ausgebens, So der benanntt Hainreich Smid Jn seiner verwesung als des lviij Jars getan hatt von wegenn Der altten geltt schuld, So uil vnd Er der Jnngenomenn hatt, Auch vmb all ander zueuell, So daselb jar vmb gewant verkauffenn vnd anders geuallen vnd worden ist. Auch ist Jn die Raittung komenn Alle zins vnserer lieben frawen von dem lviij Jar nutz vnd sint all abgeng Dem benantten Hainreich abgeraitt worden an den benantten zinssenn. Auch ist dem Hainreich Smid Der Zins, So Hanns Jöchel zinst, des xxxij $\overline{\text{fl}}$ vnd vj kreuzer ist auch abgeraitt worden. Vber alles das ist Der benanntt Hainreich Smid vnser frawen schuldig worden Jn ainer Summa zwayhundert vnd xj markch iij $\overline{\text{fl}}$ vj kreuzer. Da engegenn hat bracht des benannt Hainreich Smids ausgeben, So Er getan hatt von wegen Der tafell, Auch was er selbs von eissenn Wercht zu der tafell gebenn oder gemacht hat, Auch was Er sunst auserhalben von wegen vnser frawen ausgeben hatt, nichtz ausgenomen pis auf hewttigen tag Dato der Raittung vnd nach lautt seinr Reygister[2]) darinn vbergeben, vnd tuet Jn ainr Summa hundert vnd lxxv markch viiij $\overline{\text{fl}}$ iij kreuzer iij firer. Nu ains gen dem andern gelegt vnd auf gehebt, Darnocht pleibt der hainreich Smid vnser frawen schuldig Jn ainer Summa xxxv markch iiij $\overline{\text{fl}}$ ij kreuzer ij firer. Daran stett dem hainreich smid benor Die austenndt nuczz an den zinssen von dem lviij Jar. factum vtt supra. Testes: Die Stewrer des bemeltten Jars im L viiij Jar.

Urk. Nr. 9: Mittwoch nach Reminiscere 1459 (21. Februar 1459) rechnen die Steurer mit Hans Jöchel über die ihm zustehenden Gebühren für die

---

[1]) 15. Februar 1459.

[2]) Gemeint sind die zwei noch erhaltenen Pfarrkirchpropstrechnungen, die oben unter Nr. 5—7 zum Abdruck gebracht sind. Beide müssen also spätestens am 15. Februar 1459 abgeschlossen worden sein.

Rechnungsführung in Sachen U. L. F. zu Sterzing und über die Unkosten ab, die demselben im Interesse U. L. F. durch Zehrung des Tafelmeisters und all seiner Gesellen sowie durch den Altar überhaupt entstanden sind.

[Statt Stertzingen Ratt- vnd Raitt-puech: nachstehender Eintrag findet sich daselbst in zwei Fassungen, die erste auf pag. 20 verso, die zweite auf pag. 21 recto und verso. Die zweite Fassung ist durch zahlreiche Einschiebungen erweitert. Im folgenden wird die erste Fassung wiedergegeben und die Einschiebungen der zweiten Fassung in eckiger Klammer [..] an den betreffenden Stellen hinzugefügt. Diejenigen Teile der ersten Fassung, die in der zweiten wegfielen, werden durch runde Klammern (.....) gekennzeichnet.]

Nota: an mittichen nach Dem Sunttag Reminisere[1]) Jn der vasten Anno etc. Jm lviiij Jar haben die Stewrer ditz Jars geraitt mit Hannsen Jöchel vmb [als] sein Innemen, So Er von wegen vnser lieben frawen alhie, der pfarr zu Stertzing, Auch von wegen Des Newen Spitals Amb platz getan hatt. Als vmb jC vnd lxxxvij Reinisch guldein von Dem Saltzmair zu Hall, auch die xl Ducaten von Jacoben krippen von wegen des benantten Spitals, vnd was Er von des Spitals wegenn pis auf hewttigen tag der Raittung, als vorstett, Ingenomen hatt nichtz ausgenomenn. Auch ist Jnn sein Jnnemen komenn die xl $\bar{\text{fl}}$ [perner] von Des adams hamerspachs wegenn von hall, So desselben erben schuldig worden sint vnser frawen vnd herrirett von Steffann Eppanner säligenn, Das der benannt Jöchel Jn gehabt hatt als Gerhab[2]). Mer Jn die Raittung komen xiij marckch vj $\bar{\text{fl}}$ ij kreuzer, So Er Jnn genomenn hatt von wegen vnser [liebenn] frawen vnd her Ruertt von hannsen Geitzkoffer säligenn, auch vj Reinisch gulden von seins [vordern] weibs (säligen) [wegenn von wegen ainer] gürttl. vnd [mer] xxviij $\bar{\text{fl}}$ [pernner] zins von Chunczen Risen, Die kuntz Ris auch verraitt hatt, Als das Die altte Raittung mit dem benantten Jöchel getan aygenlich Inhatt. Auch was Jm Chuntz (messnner) [messmer] als kirchpräst [an zinssen vnd an parem geltt der xxxiij $\bar{\text{fl}}$, So Jöchel peraitt Empfanngen hatt. Auch xxxiiij Reinisch guldein, So der benanntt Jöchel von dem Jörg kanndler von wegen des kauffs an der Behawsung vnser lieben frawen vnd her Ruertt von der Rampolttin Empfangen hatt. Auch mer Jn seinem innemen komen ain zins, So der benannt Jöchel vnser frawen zinst, Den

[1]) 21. Februar 1459.

[2]) Gerhab (Gehrhab) = Vormund; vgl. Grimms Wörterbuch Bd. 4. Sp. 2552|2553.

hanns frumher verraitt haitt. Des geleich mer ain zins, so Hainreich Smid als kirchpräst auch verraitt hatt. Mer hatt Der benantt Jöchel Jngenomen xl markch pernner von heren Oswalten Sebnner[1]) vnd Aber xxxij markch. So Jm von wegen vnser lieben frawen gegen ist worden an Sambtztag vor Remanissere[2]) Anno Jm lviiij Jar] (geben hatt) vnd was er anders (gewesen) von wegen vnser [lieben frawen pis auff den benanten hewttigen tag nichtz ausgenomen (Jngenomen) vnd Empfanngen hat. Dawider Sein ausgeben auch alles gerait, So Er von wegen vnser lieben frawen getan hatt, vmb alle zerung, So von wegen vnser frawen zu Jm peschechen ist als vmb den Tauelmacher, aller seiner gesellen vnd was von der Tauel wegen pis auf den benantten tag nichtz ausgenomen verczertt ist worden, vnd was Er vnser frawen pis auff hewttigenn tag dargelichen oder geben hatt. Auch hunder vnd lx Reinisch gulden, So der benannt Jöchel von wegen vnser frawen ausrichtten sol ain kauffman vmb goltt zu der tauel; vnser [lieben] frawen an schaden. Wann Er das von vnser [lieben] frawenn wegenn Empfanngen hatt vnd was Er von vnser [lieben] frawen wegenn pis auf hewttigenn tag ausgeben hatt [nichts ausgenomenn, Dannocht], (Nu) ist vnser liebe fraw dem benantten Jöchel noch aller Raittung s huldig worden xxj markch viij ß pernner, ij kreuzer, factum vut supra. Testes: die Stewrer des benanten Jars. [Daran hatt Jm der Hainreich Smid als kirchpräst geben fünff markch pernner.]

[Nachtrag:] [item die obgenanten geltschuld, So man dem Jochel von vnser frawen wegen schuldig ist gewesen, ist durch die Stewrer de lxj Jars ganez abgerait vnd von vnser frawen gelt gancz beczallt. testes: Stewrer dicz Jars. factum ut suppra.]

Urk. Nr. 10: Mittwoch nach Reminiscere 1459 (21. Februar 1459) rechnen die Steurer mit dem hl. Geistspital ab über das von U. L. F. zu Sterzing zum Zwecke der Altarherstellung geliehene Geld.

[Statt Stertzingen Ratt- vnd Raitt -puech p. 20 verso; der Eintrag ist durchgestrichen.]

[Nachtrag:] item das nachgeschriben von des heiligen gaistz wegen ist alles abgeraitt.

---

[1]) Oswald Sebener von Reifenstein war von 1456—1457 Verweser der Landeshauptmannschaft, 1457—1460 wirklicher Landeshauptmann. Vgl. Ladurner, Landeshauptleute, Archiv f. Gesch. Tirols II. 33.

[2]) 17. Februar 1459.

Nota: an mittichen nach dem Suntag Reminissere Jn der vasten[1]) Anno etc. Jm lviiij Jar haben die Stewrer ditz Jars gantzlichen vnd schon geraitt, auch Jn gagenwurttikaitt Hannsen Jöcheleins, was vnser liebe fraw dem heilligen Gaist noch schuldig ist, so er Ir gelichen hatt zu der Tauell vnd anders. Darumb dan vnser fraw den heilligen geist mit briefenn versorgen sol nach notturfft. vnd pringt Jn ainr Summa iijC vnd xxxvij Reinisch guldein j ℔ pernner iiij kreuzer. Testes: die Stewrer ditz Jars.

[Nachtrag:] An der obgeschriben geltschuld ist gefallen dem heiligen geyst von vnser lieben frawen benantlich xxvij mark viij ℔ vj kreuzer, die Jörg Aichhornn als ain spitalermaister Jngenomen hatt vnd die nach lautt seiner vbergabregisster verraitt hatt. factum Jn der stewr des lxij Jars[2]). testes: hanns Jöchel als purgermaister vnd die stewrer desselben Jars.

Urk. Nr. 11: Urkundliches über den Sterzinger Hochaltar in U. L. F. Pfarrkirchen nach seiner Aufstellung (1458) bis zu seinem Abbruche (1646—1650).

1. Pfarrkirchpropstrechnung von 1460.

[Papierhandschrift im Sterzinger Stadtarchiv.]

[Titelseite:] item waz ich michael geyczkofer als ain kirchprabst vnser lieben frawen kirchen in mos zw Sterczing in genomen hab vnd hin geben hab dez lx.

[Darunter einige kleine, ziemlich unleserliche Notizen, die Geyczkofer offenbar, um sie nicht zu vergessen, hinkritzelte. So auch folgende:]

Red mit main herr ..... auch von der taffel wegen.

2. Pfarrkirchpropstrechnung von 1472.

[Papierhandschrift im Sterzinger Stadtarchiv.]

[Titelseite:] Vlrich propauchs als Ains kirchbrabst vnnser frawen vbergebn Register des lxxij Jars in der stewr Anno etc.

---

[1]) 21. Februar 1459.

[2]) 1462, wohl im März, denn die Verrechnungen fanden gewöhnlich in den ersten Fastenwochen statt. Eine weitere Abrechnung zwischen U. L. F. und dem Hl. Geistspital findet sich im Raitbuch pag. 63 recto: vnser lieben frawen pfarrkirchen zu Sterczing vnd des heiligen geistz Raittung. item An Erchtag nach Reminiscere Jn der vassten des lxviiij Jars [28. Februar 1469] haben der purgermeister vnd die stewrer des yeczgemelten Jars gerait von wegen der schuld, so vnser liebe fraw vom heiligen geist gelihen hat zu der beczalung der tafelen vnd ander, vnd ist gewesen iije xxxvij Reynisch gulden j ℔ perner vnd iiij kreuzer vnd ist ain Reinischer gulden angeslagen für lviij kreuzer etc. etc. ...

Lxxiij vnd die zetel des sakchel gellts Auch dar Jnn in Ainer sundern Zetel begriffenn.

[pag. 2. verso:] Jtem An vnnser kirchweichen [8. September] hab ich Emmphangenn von vnnser liebenn frawenn pild xx ß perner x groschen iij firer. testis: thoman kugch lindel an der lau.

3. Pfarrkirchpropstrechnung von 1474.

[Papierhandschrift im Sterzinger Stadtarchiv.]

[Titelseite:] Register Hannsen puechrainer als kirchprast des lxxiiij Jars.

[pag. 4 verso:] Jtem So hab Jch gehabt v, dy mir den kor haben auskert mit samt der tafell. ferzert: xxviij groschen.

4. Pfarrkirchpropstrechnung von 1491.

[Papierhandschrift im Sterzinger Stadtarchiv.]

[pag. 5 verso:] Jtem ich [„Mathes Kürsner", genannt „gerstenagker", Kirchpropst U. L. F.] hab gehab[1]) geben dem vrban gentian viij groschen, das er hat ein tag hat geholfen, do man dy tafel auß gewischt hat am pfincztag post jacobi[2]).

Jtem ich hab geben dem württ zw sand margareten vj groschen, als er mit dem Orewtz [?] ge[n] prixen gongen ist.

Jtem maister hannß, der maler von brixen[3]), hat

[1]) gehab = Lohn?

[2]) 28. Juli 1491.

[3]) Nachstehend einige urkundliche Notizen aus Sterzinger Archivalien über verschiedene Meister namens Hans, von denen der eine oder andere mit Hans von Brixen identisch sein mag Pfarrkirchpropstrechnung von 1460 pag. 15 recto: Jtem j ß perner hab ich ausgeben maister hannsen maler, daz er den van gemacht hat vnd gesterckt. Jtem v ß perner gab ich maister hanns maler, daz er den himel gemacht hat; der waz geprochen. vnd will noch mer haben. [Über den Himmel vgl. das Sterzinger Ratt- vnd Raitt- puech p. 15. recto, wo „An Sontag vor des heyligen kreucztag jm mayenn lvj° [2. Mai 1456] Jörg huckseysen als kirchpräst xxvj marck perner geanttwurtt hatt, dauonn ist kömenn x ß viij kreuzer vmb zenndel zum himel vnd iiij ß dem tischler zu arr an dem himel" etc.] pag 17. verso: Jtem der frumer hat ausgericht xxvij groschen, daz man verglast hat daz venster zw Sand margreten im sagrer [sonst auch „sagran" (lat. „sacrarium = Kirchenschatzkammer) vgl. Grimms Wörterbuch Bd. 8 Sp. 1662 und Alfred Götze, Frühneuhochdeutsches Glossar (Bonn 1912, S. 102)] master hannsin. Pfarrkirchpropstrechnung des „hans pock" von 1462 pag. 4 recto: Item mer hab ich geben der maister hansin stainmetzin ain alten pösen rock vmm ij ß perner am ma[n]tag nach pangracij [17. Mai 1462]. Jtem mer hab ich geben der maister hansin malerin ain alten plawen frawen rock vmb vij ß perner ann samstag vor dem auffertag [22. Mai 1462]; dedit iij ß. — Pfarrkirchpropstrechnung von 1474 pag. 5

dy tafel auf vnser frawen altar auß gewischt vnd hat den grossen fanen geflick vnd ein newe stangen dar ein gemacht vnd ander ding mer. von dem allen hab ich in geben xxv ß perner. testes: geiczkofer vnd thoman rieper. vnd ist gescheen am montag vor sand larenczen tag[1]).

Jtem mer hab ich geben wmb 3 bin[2]) pad schwämme vnd zw der birchen[3]) prowcht hat.

5. Baumeisteramtsrechnung von 1497.

[Papierhandschrift im Sterzinger Stadtarchiv.]

[Titelseite:] Vermerckt mein Caspar köchel Als paumaister vnser lieben frauwenn Jm moß zü Sterzing Des registers Ein nemens vnnd Ausgebenn Jm 97.

[pag. 13 verso:] item Jch hab kawft vij figur vnnser frawen pildnus in die wirtz hewsser vmb xviij groschen[4]).

6. Faszikel: Pfarrkirche, Bau- und Einrichtungen.

[Convolut im Sterzinger Stadtarchiv, Lade 11.]

Aus den Akten ergeht, daß zwischen 1646 und 1650 der neue Hochaltar U. L. F. Pfarrkirchen durch Kaspar Pock erstellt wurde. Der alte Hochaltar wird in den Akten nicht erwähnt.

---

recto: Jtem So hab Jch geben maister hanns maler von wegen des grabs v marck; mer hab Jch gebn maister hans v marck; mer hab Jch Jm geben ij ß perner pey dem knaben; dedi mer v ß maister selbs sannd vij Jar. da[g] abent [??]; dedi mer v ß an aller halggen abent [31. Oktober 1474]; mer ausgericht xxxxvij ß dem geiczkoffer. Summa: xv marck viiij ß. Jtem so hab jch aus geben vj firer vij ein mas wein, als man das grab auf hat geben. — Fischnaler (1884, Seite 135|136) zitiert aus einer mir unbekannten Sterzinger Quelle von 1476 einen Eintrag über „maister hannsen Harder, der 1476 das „grab zu vnnser frawen Kirchen gemacht hat.“ Dies ward ihm angedingt vmb 40 mark perner „vnd so nu das grab aufgemacht vnd berait ist, so sollen vnser pfarrer zu Sterczing, Caspar Trautsun vnd jobst Alperschouer, pfleger ze Strasperg, Werkleut zu jn eruordern, vnd ob die erkennet, das da werk besser wer, sol man jm hinczugebn treulichen an geuerde, als nach laut ains uersigelten briefs darwmb vorhanden.“ Pfarrkirchpropstrechnung von 1479 wird der „maister hansen harder“ als „pildschnitzer“ eines Kruzifixes erwähnt. — Laut Pfarrkirchpropstrechnung von 1492 bemalt der Maler von Brixen ein Kreuz.

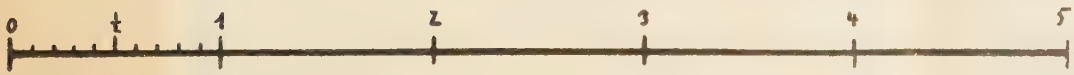
[1]) 8. August 1491.

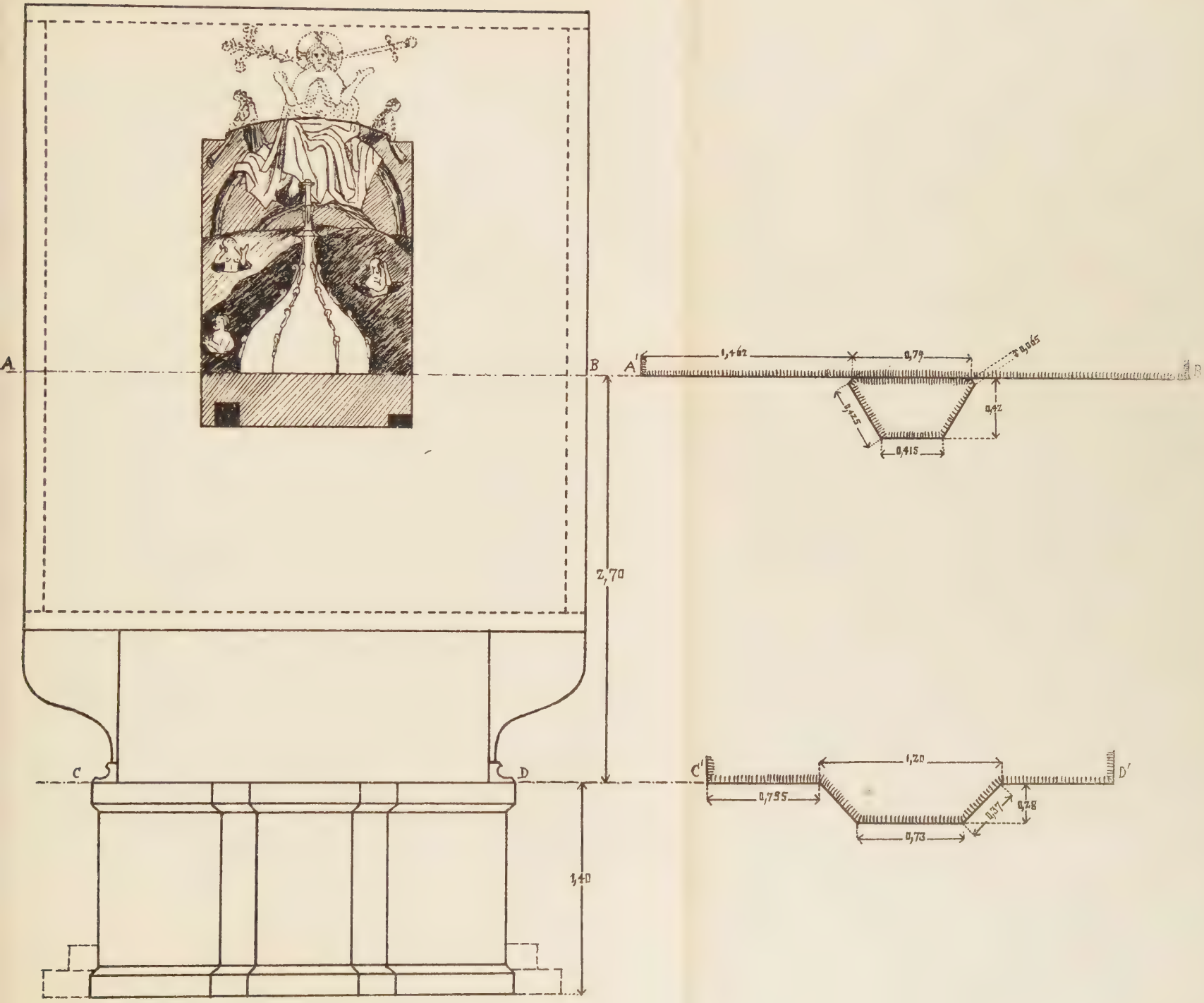
[2]) Von „Benne = Binne“ = Korb (vgl. Grimms Wörterbuch 1, Sp. 1473 und II. Sp. 36) oder = Gebund, Bündel?

[3]) Verschrieben für „Kirchen“? Dies wohl wahrscheinlich, da auch 1474 neben der Tafel der Chor ausgekehrt wird.

[4]) Dieser Ankauf kann natürlich des geringen Preises wegen nur kleine Votivfigürchen betreffen; der Eintrag ist jedoch kulturgeschichtlich sehr beachtenswert: die Händler stellten, wie auch aus anderen Sterzinger Belegen hervorgeht, ihre Waren in den Wirtshäusern zum Verkauf.

Vorderseite mit geöffneten Flügeln

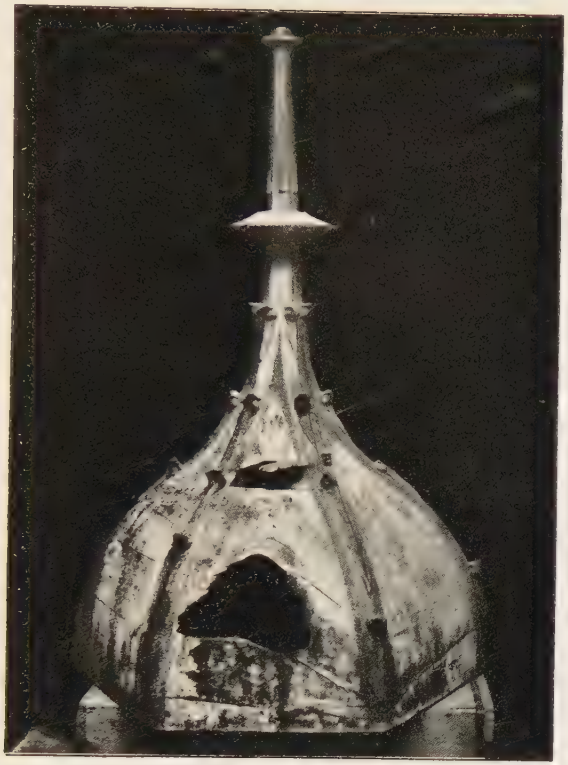




Rückseite mit geschlossenen Flügeln ohne Ritter und Tabernakelaufbau

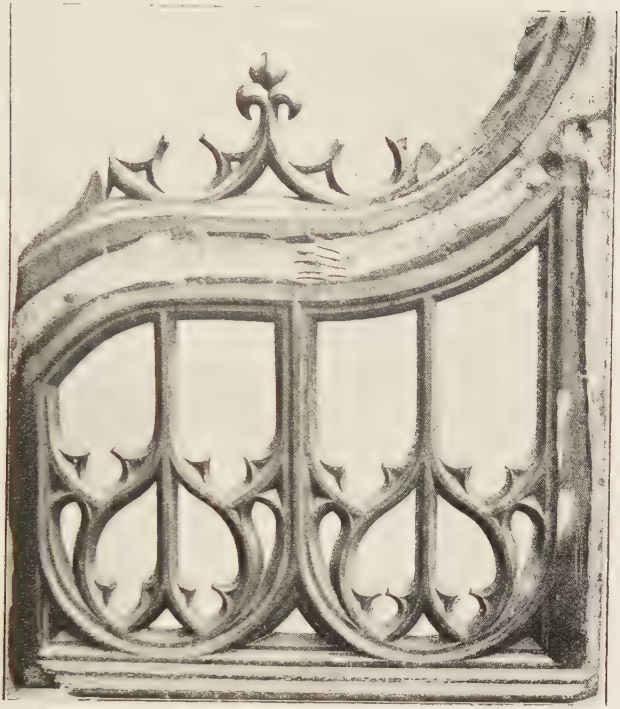
Schreinhintergrund des Hochaltares

Rückseite des Sterzinger Hochaltares



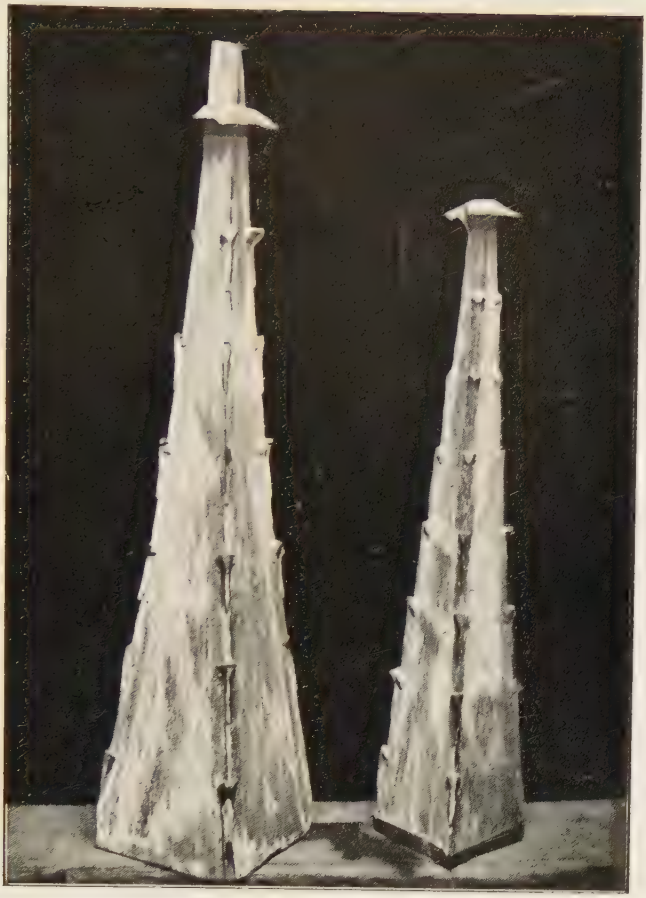
Bekrönung des Sakramentshäuschens an der Rückseite des Sterzinger Hochaltares

Baldachin über einem Ritter des Hochaltares

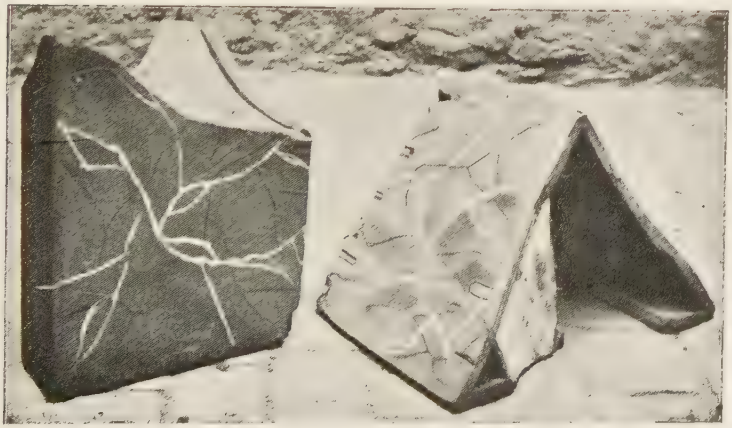


Bruchstück (zum Sarge des Hochaltares gehörig) bei Herrn Joseph Feistenauer in Sterzing

Kopflose Büste aus dem Sarge des Hochaltares (vom Mstr. d. Predellabüsten)



2 Bruchstücke vom Aufsatze des Sterzinger Hochaltares



2 Baldachine vom Altar in St. Margarethen

Flucht nach Aegypten - Flügel des Altares in St. Margarethen zu Sterzing

Heimsuchung - Flügel des Altares in St. Margarethen zu Sterzing

Büsten in der St. Barbaraskapelle zu Gossensaß

Lebenslauf.

Ich, Helmuth Philipp Theodor Boßert, wurde am 11. September 1889 als Sohn des Kaufmannes Philipp Theodor B. und seiner Ehefrau Emma geb. Seyb zu Landau (Rheinpfalz) als bayrischer Staatsangehöriger geboren. Ich besuchte die Vorschule in Karlsruhe (Baden) und von 1899 ab das humanistische Gymnasium daselbst, das ich 1908 mit dem Zeugnis der Reife verließ. Ich widmete mich nunmehr auf den Universitäten Heidelberg, Straßburg i. E., Freiburg i. Br., München und zuletzt wieder in Freiburg dem Studium der Kunstgeschichte, Archäologie, Geschichte und Germanistik und schloß dasselbe am 19. Juli 1913 durch Bestehen des mündlichen Doktorexamens zu Freiburg i. Br. ab. — Während meiner Ferienzeiten führten mich größere Reisen durch Deutschland, Österreich, Schweiz, Frankreich und Dänemark.

Es ist mir eine angenehme Pflicht, allen denen, die mich bei meinen Studien förderten und unterstützten, wie die Herren Geh. Rat v. Duhn, Geh. Rat Braune, Prof. Dehio, Prof. Winter, Prof. Voll und Prof. Wolters, herzlichsten Dank zu sagen. Vor allem aber meinen tief verehrten Lehrern Geh. Rat Finke, Prof. Thiersch, Prof. Wingenroth und Prof. Vöge, die mir immer mit Rat und Tat zur Seite standen und mir reiche Anregung zu Teil werden ließen.